إلى نورا

٢٤/٩/١٩٧٧

جـلال العشرى

سقـوط الأقنعـة

فى مسرحنا المعاصر

محتويات الكتاب

الغلاف بريشة : الفنان مكرم شحاتة

الاعداد الفنى : انور عبد الدايم

تقـــــديم

مسرحنا المعاصر .. إلى أين ؟

الحقيقة التى تفرض نفسها على كل متتبع لمسيرتنا الاعلامية فيما بعد الثورة ، هى اننا خطونا خطوات فسيحة وسريعـة للحاق بهذا العصر ، والدخول تحت مظلته الكبيرة ، وربما كان دخـــول التليفزيون الى حياتنا العامة من افسح هذه الخطوات وأسرعها ، لا لأنه كان نقلة حضارية واطـــلالة على العصر وكفى ، ولكن لانه بالاضافة الى هـــذا استطاع ان يحرث أرض حياتنا الفنية ، وأن يستزرع فيها ثمارا جديدة ، وأن يعرض لضوء الشمس الكثير من البذور التى كانت ملقاة على طول ارض الوادى ، ولم تلبث ان أينعت وازدهرت لتنثر على الناس طرحها الجديد .

واذا كان تأثير التليفزيون واضحا فى حياتنا الفنية بوجه خاص فان تأثيره أوضح فى حياتنا المسرحية بوجه اخص ، ولن نستطيع التعرف على عمق هذا التأثير الا اذا عدنا بذاكرتنا الى الوراء . . الى ما قبل انشاء فرق التليفزيون المسرحيـــة ، لنرى كيف كانت خريطة الحركة المسرحية تشير الى صغر المساحة من ناحية الفن ، وقلة العدد من ناحية الجمهور ، فضلا عن التأزم الشديد الذى كان قد بلغ الذروة بين المسرح الرسمى والاتجاهات الجديدة فى الخلق والتعبير ، أو بين مسرح الخاصـــة بكلاسيكيته العتيقة ورواده المتأنقين ، ومسرح العامة بكل ما فيه من تطـوير لفنون الشعب المرتجلة ، ومخاطبته لوجدان الكثرة من الجماهير .

كان « **المسرح القومى** » هو المسرح اليتيم للدولة ، بعـــد أن أدمجت فيه « **فرقة المسرح المصرى الحديث** » وكانت المسرحيات التى يقدمها بعيدة كل البعد عن الوجدان العـــام سواء للغتهـا العربية الفصحى أو لاطارها الكلاسيكى العتيق أو لتزمتها الاخلاقى الشديد ، الذى يجعل الكوميديا مستحيلة الا فى حدود العموميات وكان « **المسرح الشعبى** » يلفظ أنفاسه الأخيرة ، بعد أن أرهقته رحلات الشتاء الى الوجه القبلى ، ورحلات الصيف الى الوجـه البحرى ، وتنحى عنه المع نجومه لارتباطهم بالعمل فى العاصمة ، واقتصرت عروضه على احياء المناسبات الوطنية فى المحافظات .

وكانت « **دار الاوبرا** » مجرد رمز للفن الرفيع : لا ترتادها سوى الجاليات الأجنبية ، وحلقات صغيرة من مثقفى البورجوازية ، ممن يعبرون عن انفصال صورة الفن عن مادته ، او شـكل المسرح عن مضمون الحياة .

أما الفرق الخاصة فكانت تنحصر فى « **فرقة الريحانى** » التى تولاها الفنان « **عادل خيرى** » ، والتى كانت تستهلك تراث الكوميديا الريحانية على مستوى التقليد ، دون أية قدرة على التجديد ، ثم « **فرقة اسماعيل يس** » الكوميـدية التى غرقت فى مسرحيـــات « الفودفيل » الرخيصة التى تستهدف الامتاع الحسى الساذج ، والفكاهة السطحية العابرة ، تحت شعار « **الضحك للضحك** » الذى اساء الى حياتنا المسرحية ، ثم فرقة « **تحية كاريوكا** » التى كانت لا تزال فى دور التكوين تحاول جاهدة أن تقـــدم الوانا هادفة من الكوميديا التى تبتعـد عن التهريج الفكاهى لتقترب من النقـــد الاجتماعى ، واخيرا « **فرقة المسرح الحر** » التى كانت وليدا ينمو فى حضن الثورة ، ويحاول أن يعبر عن النبض الجديد فى جسد مجتمعنا المصرى ، مستعينا بالمواهب الفنية الشـــابة فى حقول التأليف والتمثيل والاخراج ، ولكن خطواته تعثرت بعـد أن أنهى رسالته بتقديم « **ثلاثية** » **نجيب محفوظ** فوق المسرح !

فى تلك الفترة المتعثرة شكلا ومضمونا ، المتخبطة كما وكيفا ، والتى رغم تخبطها وتعثرها الا انها كانت فترة المخاض الحقيقى فى حياتنا المسرحية ، ظهرت فرق التليفزيون المسرحية ، فكان ظهورها ايذانا بخروج الجديد من احشاء القديم ، أو طلوع الولادات الجديدة الى الحياة بعد ان طال بها المخاض .

صحيح أن عام ١٩٥٦ يمكن ان يعد علامة فارقة فى تاريخ مسرحنا المصرى الحديث ، لأنه العام الذى وقع فيه العدوان الثلاثى على مصر ، والتحم الشعب التحاما حقيقيا مع الثورة ، واكتسبت الثورة شرعيتها الثورية بوقوف الشعب معها وقودا حيا فى معركة التحرير وكان أن خاض المسرح هذه المعركة مع الشعب والثورة جميعا ، وخرج منها وقد بعث بعثا جديدا ، تغيرت اهـــدافه واساليبه ، واختلف كتابه وجمهوره ، وتفرع نشـــاطه على اسس جديدة ، واولته الدولة أعظم عناية واروع اهتمام ، واعتبرته جزءا أساسيا من واجبها التثقيفى نحو الجمهور ، والتزم الكتاب بمبادىء الثورة فكتبوا أدبا مسرحيـــا جديدا يعبـــر عن آمال وطنهم فى الحرية والاشتراكية والوحدة ، وظهر جيل بأسره من الكتاب فى طليعتهم نعمان عاشور ، وعبد الرحمن الشرقاوى ، ولطفى الخولى ، والفريد فرج ، ورشاد رشدى ، ويوسف أدريس ، وسعد الدين وهبة ، وميخائيل رومان ، وصلاح عبد الصبور ، ونجيب سرور .

صحيح هذا كله ولكن الصحيح بالاضافة الى هذا كله ، أن هذه المرحلة الابداعية فى مسيرة مسرحنا المصرى الحديث ، التى كانت تعبر عن ارادة التحرر الوطنى أساسا ، أخذ يطل منهـــا ويحتدم فيها الحوار الفكرى ، والصراع الاجتماعى ، بين قيم حياتنا التى فجرتهـــا الثـــورة ، وبين قيم مجتمع ما قبل الثـــورة التى كانت لا تزال تلفظ انفاســـــها الأخيرة ، وهنـــا ظهرت فرق التليفزيون المسرحية كالطوفان الفنى الذى يلتهم فى طريقه كل شىء ، عشرات الفرق المسرحية فى القاهرة والمحافظات ، ومئات الفنانين والفنيين

الذين يقومــون بعمليـــات التمثيل والاخـــراج والاضـــاءة والموسيقى والادارة .

وكان أهم ما انجزته هذه الفرق بالاضافة الى تصديها لتفجير مجموعة هائلة من الطاقات الفنية الشابة ، التى كانت حبيســة أحلامها واشواقها ، وكان يمكن ان تختنق وتضيع فى دهاليز التعثر المسرحى ، هو انها طورت صــورة الفن المسرحى بما يتمشى مع مضمونه الجديد ، فلم يعد هناك صدع بين شكل الحياة المسرحية ومضمونها ، أو بين معطيات المسرح ومتطلبات الجمهور .

وكان الشعار الذى رفعته « **فرق التليفزيون المسرحية** » هــو شعار « **المسرح للشعب** » وهو الشعار الذى اعطى الفرصة للجميع كى يعبروا عن انفسهم تأليفا واخراجا وتمثيلا فى الهواء الطلق وتحت ضوء الشمس وامام كافة فئات الشعب . ومهمــا كانت خطــورة الانتشار الكمى ، الا انه كان « **الكم** » الوفير الذى خرج منه « **الكيف** » الجيد من الشباب الموهوب ، الذى تأججت مواهبه لتضىء ليالى الجمهور فى رحاب المسرح .

والذى يعيه التاريخ المسرحى فى ذاكرته ، هو انه فى ليلة الاثنين ١٢ فبراير ١٩٦٢ أحس جمهور المسرح ونقاده معا ، ان تيارا جديدا يهب على حياتنا الفنية ، وان نسيما دافئا يحمل معه لقاح الخصوبة والنماء ، وبدأت « فرق التليفزيون المسرحية » بثلاث فرق هى « **النهضة** » و « **الحرية** » و « **السلام** » لتقدم فى موسمها الشتوى الأول ٤ مسرحيات ، ثم ٦ مسرحيات فى موسمها الصيفى الأول ، ثم توالى انتاج « فرق التليفزيون المسرحية » فقـــدمت فى موسمها الشتوى الثانى ١٨ مسرحية ، ثم قدمت ١٦ مسرحية فى الموسم الصيفى الثانى ، ومع بداية الموسم الشـــتوى الثالث تقرر اعادة تنظيم « فرق التليفزيون المسرحية » فى أربع شعب ، تضم عشر فرق ، هى شعب « **النهضة** » و « **السلام** » و « **الحرية** » و « **النصر** »

وانطلقت الفرق العشر فى رحاب الجمهورية ، تحيى لياليها بمواهب جيل بأسره من الشبان يؤلفون ويخرجون ويمثلون ويتجاوبون مع كافة فئات الشعب .

وكانت المسرحيات الأولى التى رفع عنها الستار هى : « **شىء فى صدرى** » لاحسان عبد القدوس التى أعدها **أنور فتح الله** واخرجها **نور الدمرداش** ، و « **الارض** » **لعبد الرحمن الشرقاوى** التى أعدتها **أمينة الصاوى** واخرجها **سعد أردش** ، و « **أرض النفاق** » **ليوسف السباعى** والتى أعدتها أيضا **امينة الصاوى** واخرجها **حمدى غيث** و « **العش الهادىء** » التى كتبها **توفيق الحكيم** واخرجها **كمال يس** .

وجاءت بعد ذلك مسرحيات « **الطريق المسدود** » **لاحسان عبد القدوس** التى أعدها **فيصل ندا** واخرجها **نور الدمرداش** و « **شجرة الظلم** » التى كتبها **محمود شعبان** واخرجها **صلاح منصور** ، و « **اللص والكلاب** » **لنجيب محفوظ** واخراج **حمدى غيث** و « **الشوارع الخلفية** » **لعبد الرحمن الشرقاوى** اعداد **نعيمة وصفى** واخراج **سعد أردش** و « **المفتش العام** » التى أعدها **رشاد رشدى** واخرجها **عبد المنعم مدبولى** .

ثم توالت بعد ذلك المسرحيات الكثيرة التى قدمت للحركة المسرحية كوكبة من شباب التأليف المسرحى ، ممن شكلوا اضافة فنية للحركة المسرحية من ناحية ، وعبروا من ناحية أخرى عن هموم واشواق انسان مجتمعنا الجديد ، فمن خلال الطقس المسرحى الذى هيأته فرق التليفزيون ظهرت مسرحيات **محمود دياب وعلى سالم وشوقى عبد الحكيم وعبد الله الطوخى وعبد الرحمن شوقى ورشاد حجازى وابراهيم مصباح ونبيل فاضل ومصطفى مشعل وأحمد عثمان ونبيل بدران ومحمد سالم وصلاح طنطاوى** . فضلا عن الكاتبين الكبيرين اللامعين **أنيس منصور ومصطفى محمود** .

وليس معنى هذا ان كل المسرحيات التى كتبها هؤلاء الادباء كانت ناضجة من ناحية البناء الفنى أو المضمون الفكرى أو لغة الحوار ، ولكنها ورغم ما بينها من تفاوت كانت بدايات برعمية آخذة فى التفتح والازدهار ، واعدة بعطاء درامى وفير . وصحيح ان أكثر هؤلاء الكتاب وقعوا فى اخطاء فنية صارخة ، حين فهموا ((الواقعية)) فهما تقريريا مباشرا ، فاهتموا بالموضـــوع الجزئى واللهجة الخطابية والتعبير المباشر ، ولكن اهتمامهم بالواقعية الاشـــتراكية كان من مكاسبه ازدياد الاهتمام بالتعبير العامى ، وبخاصة فى مجال الدراما حيث ثبت ان العامية أقدر من الفصحى تعبيرا عن أغراض الكوميديا بل والتراجيديا هى الأخرى .

على ان اهم ما يحسب لهؤلاء الكتاب وغيرهم أيضا ، هو انهم استطاعوا ان ينتجوا أدبا مسرحيا قوميا ، لا يقوم على التمصـــير والاعداد والاقتباس عن المسرحيات الأجنبية ، كما كان يفعل غيرهم ممن اخـــذوا عن **جورج فيدو** او **مارسيل بانيول** أو **رينيه فوشوا** او **بومارشيه** او **فردريك فوج** او **جابرييل آرو** أو غيرهم من كتاب أوروبا البورجوازية ، وانما حاولوا ان يخلقوا أدبا قوميـــا يستمد خامته من أرضنا ، ومشكلاته من مجتمعنا ، ولغتـــه من واقعنـــا الحى .

وكان من جراء هذا كله ان شهدت مسيرتنا المسرحية على امتداد هذه الفترة ، فترة ((فرق التليفزيون المسرحية)) اروع حماس شعبى وثقافى لانعاش الفكرة المسرحية فى واقعنا الجـــديد ، بعد ان تهيأ لاستقبال كل عود اخضر للأمل ينبت على أرض الوادى ، ويعطى ثماره على كلا ضفتى النيل .

ولكن الذى حدث بعد هذا التيار الذى فاض على ضـــفاف المسرح ، هو انحسار المد المسرحى بعد أن تكسرت موجاته على شاطىء النص المسرحى الهزيل ، الذى ارتد الى مرحلة الاعداد والاقتباس ،

سواء عن الرواية المصرية أو عن المسرحية الأجنبية ، **فمعظم الروايات التى أعدت للمسرح كانت تعبيرا عن الخمسينات بكل ما فيها من** تناقضات اجتماعية ، وصراعات اقتصادية ، وجراحات سياسية ، وبالتالى لم تستطع هذه الروايات أن تواكب التطور الاجتماعى الذى صاحب فرق التليفزيون المسرحية ، مما أحدث فجوة عميقة الغور بينها وبين الجمهور ، كذلك لم يكن اللجوء الى التمصير عن المسرحيات الأجنبية مما يعبر عن هموم وأشواق انساننا المصرى ، مما ساعد على ((**تغريب**)) الجمهور عن المسرح او المسرح عن الجمهور .

هذا فضلا عن ما فى عملية الاعداد أو التمصير من ((**انفصام فنى**)) بين ((**جوهر**)) البناء الدرامى الأصيل و ((**مظهر**)) المسرحية المعد أو المصر . فاذا كان مضمون العمل الفنى هو الذى يختار شكله ، وتلك قاعدة نقدية ، فثمة فارق وفارق كبير بين لغة ((**السرد والحكاية**)) فى الرواية الموضوعة بين ضفتى كتاب ، وبين لغة ((**الحوار والحركة**)) فى المسرحية المعروضة فوق خشبة المسرح ، كما أن ثمة فارقا اكبر بين المسرحية الاجنبية النابعة من تقاليد المسرح الاجنبى ، المعبرة عن مجتمع مختلف وظروف مغايرة ، وبين المسرحية ذاتها بعد ما تمصر ويلوى عنقها بل وكل أطرافها لتعرض على جمهورنا نحن .

والنتيجة .. فرق مسرحية بلا كتاب مسرحيين ، أو بالأحرى فرق مسرحية تقدم نصوصا ضعيفة المستوى الفنى والفكرى ، مما أفضى فى النهاية الى وجود مسرح . ولكن بلا جمهور ، وتلك هى المرحلة التى تلت مرحلة فرق التليفزيون المسرحية ، والتى عرفت باسم ((استديو ١١)) أو ((مسرح التليفزيون)) !

وهذا معناه بعبارة أخرى واخيرة ان ((**فرق التليفزيون المسرحية**)) بعد أن شكلت مرحلة هامة فى تطورنا المسرحى ، مرحلة أغرقت فيها المسرح بكل الممكنات التى تساعده على النهوض والازدهار والوصول

الى المستوى الفنى الرفيع ، جاءت المرحلة التالية ، مرحلة « **استوديو ١١** » أو « **مسرح التليفزيون** » برؤية غير واضحة للعلاقة بين المسرح وبين التليفزيون ، بل بينهما وبين الجمهور ، مما ترتب عليه تبديد كل الممكنات البشرية والمادية التى اتاحتها « فرق التليفزيون المسرحية » ، فلم تعرف المرحلة التالية كيف تفيد منها ، بل لم تدرك تماما أنها بنفس هذه الممكنات كانت تستطيع أن تصنع للمسرح نهضة حقيقية ، وتستطيع أن تنتكس به او تتقدم الى الوراء .

والسبب فى ذلك ان هذه المرحلة لم تكن تحمل رؤية واضحة لطبيعة العلاقة بين المسرح وبين التليفزيون وبينهما وبين الجمهور ، فهى من ناحية استبعدت الجمهور تماما من العرض المسرحى ، فقضت بذلك على جوهر التجربة المسرحية أو حالة « **التمسرح** » التى تخلق الجو الفنى المتبادل بين العرض وبين الجمهور ، ولا تجعل العلاقة بينهما علاقة « **تلقى** » عن جهاز أو أداة أو آلة كما فى السينما أو الاسطوانة أو الكتاب ، بل علاقة « **تلاقى** » حى ومباشر بين قطبى التجربة المسرحية .

وهى من ناحية أخرى أساءت الى المسرح بمقدار ما أساءت الى التليفزيون ، صحيح ان هناك صفات مشتركة بين كلا المجالين مثل وحدة العرض واتصاله .. فالمسرحية على خشبة المسرح كالتمثيلية فى جهاز الفيديوتيب ، متصلة خلال العرض أو التسجيل بلا انقطاع على العكس من التجربة الاذاعية أو السينمائية التى تعتمد على عملية « **المونتاج** » فلا يتقيد التسجيل بخشبة مسرح أو لقطة من الأول أو الآخر ، ولكن الصحيح أيضا أن التجربة الفنية تختلف من مجال فنى الى مجال فنى آخر ، وهذا الاختلاف هو الذى يفرض الحدود المميزة لكل فن .

فاذا كان الخلاف الجوهرى بين المسرح وبين التليفزيون هو أن الرؤية بالنسبة لشاشة التليفزيون تتحقق فى بعدين كما لو كنا

تشاهد ((**لوحة**)) بينما تتحقق بالنسبة لخشبة المسرح فى ثلاثة ابعاد كما لو كنا نتفرج على ((**تمثال**)) ، فالذى يترتب على ذلك هو ان المسرحية بديكورها واضاءتها وخشبة مسرحها العريض ، فضــلا عن سياقها الدرامى الذى يشارك فى تحقيقه اكثر من ممثل ، بحيث لا نكاد نشاهد حركة تمثيلية واحدة منعزلة عن الاطار العام ، وانما الكل فى وحدة حية متواصلة وشاملة ، كل هـــذه ((**البانوراما**)) العريضة والعميقة على المسرح ، لا تستطيع كاميرا التليفزيون ان تنقلها . وانما تقتصر على التقاط كادرات بعينها أو لقطات بالذات، لا تكفى لنقل جوهر التجربة الدرامية ، مما يؤدى فى النهاية الى اهـــدار قيم الفن المسرحى ، دون أية محافظــة على قيم الفــن التليفزيونى .

وهـــذا ما حدث بالفعل بعــد أن توقفت ((**فرق التليفزيون المسرحية**)) وانشىء المشروع الذى أطلق عليه ((**مسرح التليفزيون**)) وبدأ بتقديم مسرحية ((**زوجات وأزواج**)) التى كتبها المؤلف الاذاعى **يوسف عوف** ، واخرجها المخرج التليفزيونى ((**أحمد توفيق**)) وتم نقلهــا للتليفزيون من مسرح الزمالك دون أن تعرض على الجمهور ولم ندر هل هى عمل اذاعى بحكم مؤلفها ، أم عمل تليفزيونى بحكم مخرجها ، أم عمل مسرحى بحكم المكان الذى عرضت فيه ؟ ومهما كانت الاجابة على هذه الأسئلة ، فالحقيقـــة المؤكدة انها عرضت عرضا واحدا بهدف التسجيل التليفزيونى وعلى مسرح بلا جمهور

المهم أن هذا المشروع الذى أعد له ((**مسرح الزمالك**)) لكى تنقل منه مثل هذه الأعمال الى التليفزيون ، توقف بلا سبب واضح ، ثم عاد أيضا بلا سبب واضح ، ولكن بعد ان تحول ((**مسرح الجيب**)) المقام بالحديقة الفرعونية الى استديو تليفزيونى ، أطلق عليه هذه المرة ((**استديو ١١**)) ولم يطلق عليه ((**مسرح التليفزيون**)) !

وقدم بدوره ٦ أعمال ليست عروضا مسرحية بحكم طبيعتها ، ولا هى تمثيليات تليفزيونية بحكم اخراجها ف ((**حارة العشاق**))

لنجيب محفوظ قصة قصيرة وليست مسرحية ، و « **مجلس العدل** » **لتوفيق الحكيم** مقال تمثيلى وليس مسرحية ، و « **خيوط العنكبوت** » و « **صقور وغربان** » للكاتب الناشىء **صلاح راتب** فضلا عن ضعف مستواهما الفنى والفكرى تمثيليتان كتبتا للتليفزيون ولم يقصد بهما المسرح على الاطلاق ، اما « **الكلمات المتقاطعة** » **للشاعر نجيب سرور** و « البيروغطاه » للمسرحى **ميخائيل رومان** فلا تصلحان بحكم بنائهما الفنى لشاشة التليفزيون ، **لأنهما تفترضان وجود الجمهور** الذى يشارك فى التمثيل او فى العرض المسرحى !

فاذا أعدنا النظر فى طبيعة هذه الأعمال ، وجدنا أكثرها من النوع التجريبى سواء فى بنائها الدرامى أو فى فكرها الايديولوجى ، وكلاهما من النوع الذى يحاور القلة المتأملة من جمهور المثقفين ، دون أن يخاطب الكثرة المتذوقة من الجمهور العريض ، اما الاخراج المسرحى فقد قام به مخرجون مسرحيون درايتهم بالتليفزيون اقل بكثير من خبرتهم بالمسرح **سعد أردش ، جلال الشرقاوى ، كرم مطاوع ، أحمد عبد الحليم** ، على الرغم من أن هذه الأعمال تقدم لمشاهدى التليفزيون ولا تعرض على جمهور المسرح ، مما يجعل مخرجى التليفزيون أولى باخراج هذه الأعمال ، باعتبارهم الأكثر خبرة فى تكنيك الاخراج التليفزيونى ، والأكثر قدرة على فهم طبيعة الشاشة الصغيرة ، على الأقل فى اختيار الممثلين الذين يصلحون للأداء التليفزيونى وقد لا يصلحون بالضرورة للتمثيل المسرحى !

والذى يعنينا الآن فى تقييم هذه المرحلة هو ان « **فرق التليفزيون المسرحية** » بعد ان ادت دورها فى انعاش حركتنا المسرحية ، وكانت بمثابة « **مخاض** » ، لم تعرف المرحلة التالية كيف تفيد منها فحولتها الى مرحلة « **اجهاض** » ، الأمر الذى دعا الى التفكير فى انقاذ ما يمكن انقاذه حلا للمعادلة الصعبة بين المسرح والتليفزيون ، وبينهما وبين الجمهور ، فكان التفكير فى المشروع الذى يسمى « **بانتاج التليفزيون المسرحى** » !

وليس من شك فى توافر النوايا الطيبة بازاء هـــذا المشروع ، الذى قصد بهتنشيط القطاع الخاص،وتنسيق التعاون الفنىبينه وبين القطاع العام ، فضلا عن اتاحة الفرصة عريضة وواسعة امام طاقم المسرحيين من مؤلفين ومخرجين وممثلين ، حتى يعملوا جميعا تحت مظلة التليفزيون الكبيرة ، هذا بالاضافة الى تحقيق مجانية الفرجة بالنسبة للجمهور ، الذى سمح له بحضور هذه العروض ، حتى يتم تسجيلها فى جو من الألفة الدرامية ، والحضور المسرحى!

وبدأ هذا المشروع بالفعل فى يوليو من العام الماضى ١٩٧٢ بعد أن اعتمدت له ميزانية تغطى ٤٠ مسرحية بمعدل ٣ آلاف جنيـــه تكاليف انتاجللمسرحية الواحدة،واستهل بمسرحية ((**ولدىعمرى**)) من تأليف **أمينة الصاوى** واخراج **جلال عبدالقادر** وانتاج ((**المسرح الحديث**)) ، وكانت هذه بداية طيبة من حيث تنشيط النصالمسرحى المؤلف ، واتاحة الفرصة امام شـــباب الاخراج المسرحى ، وتولى جهاز رسمى مثل المسرح الحديث مسئولية الانتاج ، حتى يحرص على المستوى الفنى اكثر من حرصه على أى شىء آخر .

ولكن المسرحية التالية مباشرة كانت مخيبة للآمال ، فهى من ناحية ارتدت الى عملية التمصير التى كانمسرحنا قد تجاوزها من زمان ، والتمصير من ناحية اخرى جاء دون المستوى الفنى بكثير ، فشتان بين مسرحية ((**سيد البنائين**)) **رائعة ابسن** العظيم ، وبين تمصير **مصطفى كامل** لها بعنوان ((**المهندس العظيم**)) ، فضلا عن اخفاق مخرجها **رشاد عثمان** فى الاخراج ، وسقوط العمل بوجـه عام

ثم جاءت بعـــد ذلك سلسلة من المسرحيات التى تفاوتت فى مستواها الفنى والفكرى ، وتراوحت بين التأليف وبين ما يسمى بالتمصير ، هذا بالاضافة الى تعدد مصـــادر الانتاج بين مسارح هيئة المسرح ، وفرق القطاع الخاص ، وبعض الفنانين والفنانات ممن يسمون بالنجوم !

فمن المسرحيات التى لم ترتفع الى المستوى اللائق بالتليفزيون ((**مين يجوز مجنونة**)) تأليف **أحمد عفيفى** واخراج **محمود العراقى** وانتاج **المسرح الحديث** ، و ((**اجازة من حماتى**)) تأليف **رشاد حجازى** واخراج **على الغندور** وانتاج **صلاح منصور** ، و ((**صديقى اللص**)) تأليف **أنور أحمد** واخراج **كمال ياسين** وانتاج **نجـــوى سالم** ، و ((**عريس رقم ١٠٠**)) تأليف **عبده دياب** واخراج **ســعيد مدبولى** وانتاج **فرقة الكوميديا المصرية** ، و ((**عازب وتلات عوانس**)) تأليف **عزت الحريرى** واخراج **زغلول الصيفى** وانتـــاج **مسرح الجيب** ، و ((**عطوة فى البندر**)) تأليف **أحمد السلانتى** واخراج ((**محمد شعلان** وانتاج **المسرح الحديث** ، هذا فضلا عن مسرحية ((**الحقيقة فين**)) المصرة عن ترجمة ((**محمد اسماعيل محمد** لمسرحيـــة **بيراندللو** العظيم ، وهى من اخراج **شاكر عبد اللطيف** وبطولة وانتاج **نعيمة وصفى** .

على أن هــذا لا يمنعنا من الاشادة ببعض المسرحيات التى استطاعت ان تحقق مستوى لائقا بمسرح التليفزيون ، والتى منها مسرحية ((**دنيا**)) التى ألفها **كامل يوسف** واخرجها **محمود السباع** وانتجتها **فرقة أنصار التمثيل** ، ومسرحيـــة ((**السؤال**)) تأليف الشاعر الفلسطينى **هارون هاشم رشيد** واخراج **كمـــال ياسين** وانتاج **منظمة التحرير الفلسطينية** ، ومسرحية ((**أهل الله**)) تأليف **عبد المنعم شميس** واخراج **فايز حلاوة** وانتاج فرقة ((**تحية كاريوكا**)) هذا فضلا عن مسرحية ((**لعبة شهر العسل**)) المصرة عن مسرحية ((**حياة خاصة**)) للكاتب الانجليزى الراحل **نويل كوارد** من اخراج **محمد فاضل** وبطولة وانتاج **سهير المرشــدى** ، والتى كان يمكن ان تكون بداية مستوى رغم رفضنا أصلا لمبدأ التمصير عن الأعمال الأجنبية ، على اعتبار ان هذه الأعمال ينبغى أن تقدم مترجمـــة لا ممصرة .

وهناك بطبيعة الحال مسرحيات اخرى فى المستوى المرضى دون أن يكون بالضرورة هو المستوى المطلوب ، ولكن القضية التى تفرض نفسها علينا ونحن بصدد مناقشة هذا المشروع ، هى ان « **النوايا الطيبة** » وحدها لا تكفى ان كانت هناك نوايا طيبة ! لأنها قد تستغل لا لحساب ولكن على حساب الفن المسرحى ، وبالتالى العرض التليفزيونى ، وصحيح أن هذا المشروع يستهدف استثمار الطاقات الفنية الوفيرة . واتاحة الفرص أمامها لصناعة الغد المسرحى الأفضل ، ولكن الصحيح أيضا أنه تحول من « **مشروع فنى** » الى « **مشروع تجارى** » وتحولت معه مجموعة من الفنانين والفنانات الى « **تجار فن** » أو « **مقاولى مسرح** » هدفهم مضاعفة دخلهم الفنى عن طريق الكسب المادى ، وعلى الأكثر الانتشار المسرحى أو الاشتهار التليفزيونى .

والى هذه النقطة أكثر من غيرها يرجع هبوط مستوى الاعمال الهابطة ، لأن المنتج وغالبا ما يكون فردا بذاته ، يهمه أكبر قدر من الربح بأقل قدر من التكاليف ، مما يؤثر على كافة العناصر البشرية والمادية فى العمل الفنى ،بدءا من مؤلف النص المسرحى أو ممصره، وانتهاء بمصممى الديكور والموسيقى والاضاءة ، مرورا باختيار المخرج وطاقم الممثلين ، ومن هنا لا من هناك ينبثق هذان السؤلان : اذا كان مشروع « **انتاج التليفزيون المسرحى** » له جانبان . . جانب انتاجى ، وجانب فنى متأثر بالضرورة بجانب الانتاج ، فلم لا يتولى جهاز التليفزيون نفسه انتاج هذه الأعمال ، ولم لا تنتزع عملية الانتاج هذه من أيدى « **الفنانين** » لتوضع فى أيدى « **الفنيين** » ممن هم داخل جهاز التليفزيون ؟

ويمكننا أن نجيب على هذين السؤالين بهذا التساؤل : الا يؤدى تولى جهاز التليفزيون نفسه انتاج الأعمال المسرحية التى تحمل اسمه الى ما هو أجمل فى حياتنا الفنية ، وأكمل فى حياتنا الاجتماعية ؟

أكبر الظن أن هذه هى نقطة الانطلاق فى تخطيط هذا المشروع وترشيده ، استبصارا بما فيه من ايجابيات ، واستئصالا لما فيه من سلبيات ، وانطلاقا به نحو غد مسرحى أضيق ما فيه يتسع لكل أشواق الفنانين ، وكل امانى الجمهور .

على أن الذى نخلص اليه من هذا كله،هو ما انتهت اليه « فرق التليفزيون المسرحية » من ظهور وانتشار فرق المسرح الخاص ، او ما اصطلح على تسميته بفرق المسرح التجارى ، وهى الفرق التى تجىء فى طليعتها « **فرقة الفنانين المتحدين** » التى عادت وانقسمت الى شعبتين .. شعبة يقف على رأسها الكوميدى **عادل امام** ، والشعبة الأخرى التى يقف على رأسها زميله **سعيد صالح** . ثم « **فرقة الكوميدى المصرية** » التى أنقسمت بدورها الى شعبتين .. واحدة يمتلكها **فؤاد المهندس وشويكار** ، والأخرى يقودها النجم الكوميدى **محمد عوض** . ثم « **فرقة ثلاثى أضواء المسرح** » التى استمرت بقيادة النجم الكوميدى **جورج سيدهم** بعد أن رحل **الضيف أحمد** وانفصل **سمير غانم** ، ثم « **فرقة المسرح الجديد** » المنشقة أصلا عن « فرقة الفنانين المتحدين » والتى يديرها الفنى **مصطفى بركة** ، وفرقة « **عمر الخيام المسرحية** » المنشقة ايضا عن فرقة نجيب الريحانى ، والتى يقودها الفنان **جلال الشرقاوى** ، ثم « **فرقة امين الهنيدى** » المسرحية التى يرعى شئونها الفنان **السيد بدير** ، واخيرا « **فرقة المدبوليزم** » نسبة الى الفنان الكوميدى **عبد المنعم مدبولى** ، فضلا عن استمرار فرقتى **نجيب الريحانى** من ناحية **وتحية كاريوكا** من ناحية اخرى .

وهذه الفرق جميعا . بشكل أو بآخر ، ولادات شرعية أو غير شرعية لظاهرة فرق التليفزيون المسرحية ، وما انتهت اليه فى نهاية المطاف .

ونظرة ولو عابرة على خريطة هذا المسرح وحصاده ، نخرج منها بعدد ضخم من الايجابيات ، وعدد لا يقل عن ذلك ضخامة

عن السلبيات ، بل يزيد . فى طليعة هذه الايجابيات التخلص من أزمة ((**الممثل ــ الموظف**)) او انصاف الممثلين والممثلات الذين تعانى منهم مسارح القطاع العام، وانتقاء افضل عدد من العناصر المسرحية وخاصة الكوميدية ، فضلا عن بعض نجوم السينما ، وذلك وفقا لمقتضيات المسرحية لا المسرح .. كذلك استطاع المسرح التجارى أن يتحرر من البيروقراطية الدرامية . وان يحقق حرية الحركة والانفاق سواء فى الديكور والملابس والموسيقى والاضاءة أو فن الدعاية والاعلان . كما استطاع هذا المسرح بحق أن يقدم العروض الضخمة الموسيقية والغنائية والاستعراضية التى ترضى اكبر كم من الجمهور ، والتى لا تتوافر كثيرا فى مسارح الهيئة المصابة بأنيميا العرض المسرحى !

على أن هذه الايجابيات جميعا سرعان ما تذوى امام سلبية رئيسية ، هى أنها لا تستثمر فى خدمة نص درامى حقيقى ينطوى على قيمة فكرية أو فنية يمكنه من خلالها أن يقول شيئا يسمعه الجمهور . فالطابع الغالب على مسرحيات هذا المسرح التجارى هو التمصير . لا عن المسرحيات العالمية ولكن عن الأفلام الأجنبية ، والأفلام الأمريكية بالذات ، وفضلا عن أن ظاهرة التمصير هذه ظاهرة متخلفة تجاوزها مسرحنا المصرى منذ طوالع الخمسينات ، عندما ظهر المؤلف المسرحى على الاصالة ، فان هذه الأفلام السينمائية التى يمصر عنها لا تضيف شيئا .. اى شىء .. الى حركتنا المسرحية ، خاصة بعد أن تكون الكثرة المتفرجة قد شاهدتها على الشاشة الكبيرة .

عموما .. ومهما يكن من شىء . اى شىء .. فتلك هى خريطة مسارح القطاع الخاص أو ما اصطلح على تسميته بالمسرح التجارى، وهى ان دلت على شىء فانما تدل على ثراء هذا المسرح بعناصره البشرية الوفيرة ، وقدرته على الحركة المادية الحرة ،

وتمتعه بأكبر مساحة من جمهور المشاهدين ، وكلها ايجابيات تمكنه من أن يشارك مشاركة فعالة في تطوير الحـركة المسرحية ، ولكن غياب النص الدرامى بمعناه الصحيح هو اهم سلبية تعترض طريق هذا المسرح ، وتكاد تخلع عنه صفة الشرعية ، بل تكاد تجرفه الى تلويث البيئة المسرحية . فتمصير المسرحيات العالميـة ، والأفلام الأجنبية والأمريكية بالذات ، مرحلة لن تفيد مسرحنا فى شىء ، بعد أن تجاوزها التاريخ المسرحى من زمان .

ان أدب مسرحنا العربى الحديث لم يبدأ الا عندما ظهر الكاتب المسرحى ، وبظهور هذا الكاتب وضـع حجر الأساس فى البنـاء المسرحى ، وتأكدت الحقيقة القائلة بأن رجل المسرح لن يكون الممثل صاحب الفرقة ومديرها ، بل المؤلف صاحب النص المكتوب ، وعلى هذا المؤلف تتوقف مسيرة الحركة المسرحية تمثيلا واخراجا ونقدا وتقييما ، فنقطة البداية فى المسرح هى التأليف ، وعليهـا تترتب بقية الحلقات حتى تكتمل الدائرة ، ومن هنا لا من هناك ولا من أى مكان آخر يصبح السؤال الملقى على المسرح التجارى هو اما .. أو ، اما أن يكون أو لا يكون .. مسرحا أو لا مسرح !

وليس من شك فى أننا لو اجبنا بالايجاب على هذا السؤال . هنا . وهنا فقط ، تسقط الأقنعة عن المسرح ، كيما يعود فيطالعنا بوجهه الحقيقى ، ويطلع علينا بوجهه الفنى .. ووجهه الفكرى .. ووجهه الانسانى ، يطالعنا ويطلع علينا وجها بلا قناع !

التمصير .. والتعصير
ولعبة إسمها المسرح !

« النص هو الجزء الأساسى من المسرحية ، فهو بالنسبة الى المسرحية بمثابة النواة فى الثمرة ، بمثابة المركز المتين الذى تنتظم حوله العناصر الأخرى ، وكما تبقى النواة بعد أكل الثمرة ، لكى تضمن نمو ثمار أخرى ، ينتظر النص فى المكتبة عندما يزول سحر العرض ، ليبعث ذلك السحر من جديد » .

هذه العبارة التى قالها المخرج الفرنسى الشهير **جايتون باتى** ، ان لخصت شيئا فانما تلخص ازمة مسرحنا المصرى الراهن ، أو الأزمة التى يعانيها مسرحنا فى الوقت الحاضر ، وان انطبقت على مسرح القطاع العام بوجه عام ، فهى أكثر انطباقا على مسرح القطاع الخاص بوجه خاص . فاذا كانت البيروقراطية الدرامية بكل ما تنطوى عليه من تحكم **« المدراء »** . مديرو المسارح .. ومديرو الادارات ومديرو اللجان ، هى التى تتحكم فى مسيرة المسرح الرسمى فتحجب ما تشاء لكى تعرض ما تشاء .. والنتيجة .. **عروض بلا مستوى .. ومسارح بلا جمهور ..** فان المادية التجارية بما تستهدفه من كسب سريع هى التى تقود خطى المسرح التجارى ، وان كانت النتيجة هنا أفضل منها هناك لأنه وان كان مسرحا بلا مستوى الا انه فى النهاية مسرح له جمهور ، بل أكاد اقول **« مسرح الجمهور »** .

والواقع أن هذا المسرح التجارى بتحرره من البيروقراطية الدرامية ، وبما لديه من امكانيات بشرية وممكنات مادية ، قادر

بقليل من ((**الترشيد الدرامى**)) أن ينقذ مسرحنا من نكسته الراهنة ، وأن ينطلق به من نطاق الترفيه والاستمتاع الى آفاق الخلق والابداع ، ولا يكاد ذلك ((**الترشيد الدرامى**)) يخرج عن التوفيق فى اختيار النص المسرحى الأكثر أصالة ، والأقدر على التأثير فى الجمهور .

ونعود الى احدى منتجات هذا المسرح التجارى . ((**لعبة اسمها الحب**)) المصرة عن مسرحية ((**بينيلوبى**)) للكاتب البريطانى **سومرست موم** ، لنجدها مسرحية عادية لهذا الكاتب المسرحى العادى ، ولو أنه ليس كذلك فى مجال الرواية ، التى بعد واحدا من ابرز كتابها فى النصف الأول من القرن العشرين ، ولا تزال فى العيون صور لا تنسى لأبطال هذه الروايات .. ((**اغلال الانسانية**)) ((**رجل شرف**)) ، ((**القمر وست بنات**)) ، ((**كعك وبيرة**)) ، ((**حد الموسى**)) أما فى الدراما ، فلم تحظ مسرحيات موم بأى نجاح .. نقدى أو جماهيرى ، بل لا يكاد يحسب لها حساب كبير فى تاريخ الدراما البريطانية الحديثة .

فاذا اضفنا الى ذلك اتجاه سومرست موم الفنى الذى يؤمن بمذهب **الفن للفن** ، والذى يضع الاتقان الفنى فوق المضمون ، وفوق المعنى ، وفوق الحقيقة الواقعية ، لكى يخرج من هذا كله بما اصطلح على تسميته ((**بالمسرحية المحكمة الصنع**)) والتى ثار عليها جيل الشباب الغاضب فى انجلترا ، وعلى رأسهم الكاتب المسرحى **جون أوزبورن** ، والناقد الدرامى **جون رسل تيلور** ، ادركنا على الفور الى أى مدى اصبح موم مرفوضا فى بلاده حتى نقبله فى بلادنا ، وفى الوقت الحاضر .

اما مسرحية ((**بينيلوبى**)) فلم تأخذ من الأسطورة اليونانية سوى اسمها ومغزاها الأخلاقى الام ، على اعتبار أن ((**بينيلوبى**)) صارت منذ القدم رمزاً للوفاء ، بعد أن صورها **هوميروس** فى

« **الأوديسا** » زوجة وفية لزوجها **أودوسيوس** بطل حرب طروادة وفارسها المغوار ، الذى وقع فى غرام الفاتنة « **كاليبو** » بعد أن حقق النصر ولم يستطع العودة الى بلاده ، ولكن « **بينيلوبى** » ظلت محلصة لزوجها عشرين عاما ، رغم ما تعرضت له من مضايقات طلاب الزواج ، حتى عاد أودوسيوس الى وطنه والى زوجته الوفية وابنهما **تليماخوس** .

ولقد لجأ سومرست موم الى « **تعصير** » هذه الأسطورة فجعل زمانها مطلع القرن العشرين ، أو عام ١٩٠٨ على وجه التحديد ، اما مكانها فأسرة انجليزية متوسطة هى أسرة « **أوفاريل** » المكونة من « **ديكى أوفاريل** » الطبيب ومن زوجته « **بينيلوبى** » التى تعلم بخيانة زوجها فتستدعى كافة أفراد الأسرة .. ابوها « **تشارلز** » وأمها « **ايزابل** » **وخالها** « **بارلو** » ومحامى الأسرة ، وتخبرهم باصرارها على الانفصال عن زوجها استردادا لكرامتها الجريحة . ولا تجد بين أفراد اسرتها من يهدىء من ثورتها سوى الأب ، الذى يقنعها بأنه اذا كانت الغاية تبرر الوسيلة ، والغاية هى استعادة زوجها وليس فقدانه ، فالوسيلة هى الحب .. أو بالأصح « **لعبة الحب** » .

هذا هو وجه « **التعصير** » فى الأسطورة كما حاوله الروائى العجوز **سومرست موم** ، أما وجه « **التمصير** » فى المسرحية كما حاوله الاذاعى الشاب **محمد حامد** فلم يخرج عن خطوط الطول وان خرج عن خطوط العرض ، بمعنى أنه حافظ على الثالوث المحورى .. الزوج والزوجة والعشيقة ، بالاضافة الى الأم والأب ، اما الخال « **بارلو** » فقد استبدله بالأخ **عصمت** ، كما استبعد شخصية محامى الأسرة ، واستبدل شخصية « **المريض** » بشخصية « **ممرضة** » لايجاد علاقة ما – أى علاقة – بينها وبين عصمت ، هذا بالاضافة الى شخصية هلامية هى شخصية « **عوضين** » التى أطلقها فى سياق الأحداث حرصا على ايجاد علاقة بينها وبين

العشيقة تنتهى بنهاية سعيدة ، كما انتهت علاقة الزوجة **وفيه** والزوج **وجيه** نفس النهاية

واذا كان ((**التمصير**)) الذى حاوله موم لم يقدم سوى الحبكة المحكمة الصنع ، واللغة المنمقة العبارة ، والشخصية الواضحة الصورة ، حتى يصل الى الموعظة الأخلاقية .. **زيف الحب الحرام ومتعة الحب الحلال** ، وهى الموعظة التى تساعد على استقرار الحياة الزوجية ، وتنتهى بها المسرحية نهاية سعيدة ، وكلها سذاجة فكرية وسطحية فنية خلفها الاتجاه السخيف الذى ينادى بأن يكون **الفن للفن** ، فقد قضى ((**التمصير**)) على هذه الجوانب جميعا دون أن يضيف عمقا فى الفكر أو صراعا فى الدراما حتى يقترب به من الاتجاه الذى ينادى بأن يكون **الفن للحياة** ، فضلا عن أن يكون للمجتمع ، ولطبقاته الكادحة لا من أجل ((**الكعك والبيرة**)) بل من أجل الخبز والملح !

فالقضية كما هو واضح فارغة وتافهة ، ان كشفت عن ترف المجتمع البورجوازى ورفاهيته وخلوه من أية معاناة حقيقية ، فهى أبعد ما تكون عن مشاكلنا الحيوية وقضايانا الدموية ، الأمر الذى جعلها فوق المسرح وكأنما لا تقول شيئا أو أن ما تقوله لا يهم أحدا والذى ساعد على ذلك فقدان العلاقات الداخلية بين الشخصيات مبررها المنطقى،بل وفقدان بعض الشخصيات مبرر وجودها أصلا فالعلاقة بين ((**نجوى**)) العشيقة **ووجيه** الزوج غير مبررة ، بمعنى أن سلوكها نحوه لم يكن مبررا بما فيه الكفاية ، ولا يكفى مجرد بحثها عن زوج لكى يكون مبررا دراميا ، كذلك علاقتها بالمريض لم تكن كافية لزواجها منه وانما هى مجرد نهاية سعيدة والسلام ، أما شخصية الأخ عصمت فلم يكن لوجودها معنى ، فهو لم يشارك مشاركة حقيقية فى تطوير الأحداث ، وكذلك شخصية الممرضة ((**صفية**)) التى لم تقدم فى الحدث ولم تؤخر ، ولو أن المعد خلق

علاقة دراميـــة بين الشخصيتين لكان فى ذلك مبرر لوجودهما ، يضفى على الموضوع عمقا فى الدراما وثراء فى الصراع .. وان كنت بعد هذا لا ادرى من المســئول عن كل هذه الاطالة فى الحوار .. **هل هى حشو من الاعـــداد أم هى اضافة من الممثلين .. أم هى الاثنـــان معـــا ؟**

فاذا تركنا النص تعصيرا وتمصيرا وانتقلنـا الى الاخراج ، لوجدنا أن المخرج **جلال الشرقاوى** حاول جاهدا أن يجعل من هذا النص عرضا مسرحيا بقدر الامكان ، وكأنما يحاول أن يجعل من الفسيخ شربات كما يقولون ، فقد حرص حرصا واضحا على الأناقة والرشاقة معا ، أناقة الاطار المـادى متمثلا فى الديكور والاضاءة والموسيقى وحتى فى الأزياء ، ورشـــاقة الأداء التمثيلى ممثـلا فى الطبيعية فى التعبير والانسانية فىالحركة والبساطة فى الميزانسيين. ولو أن الذى يعاب على المخرج هنا هو البطء فى الايقاع الذى كان يؤدى فى أحيان كثيرة الى الشعور بالملل خاصـــة ان النص فقير فى احداثه ، كما يعاب عليه أيضا اللجوء الى بعض المواقف الكوميدية المستهلكة كما فى حالة الزوج الذى يغازل الأخ على أنه الزوجة ، وكما فى حالة اختفاء الأخ تحت السرير . كما يعـاب عليه أخيرا سماحة لبعض الممثلين بالاضـافة التى تؤدى الى الاطالة وبطء الايقاع .

على ان **جلال الشرقاوى** عرف جيـدا كيف يفيد من الثقـافة التشكيلية لدى **الدكتور رمزى مصطفى** الذى قام بتصميم الديكور، والذى جمع بين البســاطة فى الخطوط والجمـالية فى الألوان ، فأضفى على وظيفة الديكور فى ملء الفراغ وايجاد الحلول المسرحية، الجمالية التشكيلية التى تخاطب العين التى ترى . كذلك عرف المخرج كيف يستثمر الموهبة الموسيقية لدى العازف **عمر خورشيد** وبخاصـة فى افتتاحيات الفصـول الثلاثة ، والتى كانت قطعـا

موسيقية بارعة عرفت كيف تخاطب الاذن التى تسمع ، ولو ان عمر خورشيد اهتم بالموسيقى الداخلية فى المواقف التى تحتاج الى تأكيد والمشاعر التى ينقصها التجسيد قدر اهتمـامه بالموسيقى الخارجية فى افتتاحيات الفصـول لكان ذلك اقرب الى فهم دور الموسيقى فى العمل المسرحى . !

فاذا انتقلنا الى الأداء التمثيلى لدى الممثلين لاستوقفنا الفنان العائد **عمر الحريرى** الذى كان ملائما تماما لدور الزوج ، والذى أداه بطبيعة الممثل القادر على التعبير ، وعلى الامساك بزمام الموقف من كلا جانبيه الكوميدى والتراجيدى ، فهو قادر على الاضحاك دون افتعال وعلى التأثير دون انفعال ، وعلى الوجه الآخر تجىء **ليلى طاهر** فى دور الزوجة قطعة من الشمع الأبيض ينبعث منها النـور ولكنها لا تشع اى حرارة ، فهى باردة الأداء فاترة التعبير شاعرة بذاتها اكثر من شعورها بالدور ، الشىء الذى ساعد على تسطيح الدور وتفريغه من كل محتواه ، وحتى الرقصة المنفردة فى بداية الفصل الثالث أدتها اى كلام . أما البعد الثالث فى هذا الثالوث وهو دور العشيقة الذى أدته **كوثر العسال** فكانت موفقة فيه الى حد كبير ، وقـد تجلى ذلك فى تقمصها للدور وتعبيرها عنـه من الداخل لا من الخارج ، فكانت متسـقة مع دورها أداء وحركة ، واذا كانت مشكلة هذه الفنانة لا فى تمثيلهـا ولكن فى أدوارها ، فأرجو لها ان تهتم باختيار هذه الأدوار .

أما الصاروخ الكوميدى **وحيد سيف** الذى يتألق من دور الى دور فارضا وجوده على خريطة المسرح الكوميدى فقد نجح فى أداء دور الأب ، الذى عرف من خلاله كيف يطـور لوازمه الكوميدية وكيف يكتسب لوازم جديدة ، وكيف يعمق علاقته بالجمهور ، وان كنت أخشى عليه التمادى فى الاضـافة التى قد توقعـه فى هوة ((**الفارسكة**)) . وكذلك الممثل الصاعد ((**محمد نجم**)) الذى بدا يجد شخصيته المتميزة فى عالم الكوميديا دونما تأثر بغيره ، والذى

استطاع أن يؤكد ملامح هذه الشخصية وان يكتسبها ، وان كنت اخشى عليه هو الآخر التمادى فى الاضافة ، واخيرا يجىء الممثل الجديد **حسن حسين** عاديا فى دوره العادى ، وان كان يبشر بمزيد من العطاء الذى يحتاج الى مزيد من التمرس بخشبة المسرح

هذه هى ظاهرة التعصير والتمصير فى المسرح ، الظاهرة التى تعود بمسرحنا الى الوراء دون أن تتقدم به خطوة واحدة الى الأمام ، وهى الظاهرة التى يسميها البعض « **لعبة الحب** » والبعض الآخر يسميها **لعبة المسرح !**

❁❁❁

جمهور ماشافش حاجة وشاهد ماشافش مسرح !

قلنا ونقول ان مسرح القطاع الخاص او المسرح التجارى قادر بممكناته البشرية وامكانياته المادية على اثراء حركتنا المسرحية ، وترك بصمات واضحة على جبين فننا المسرحى فقط لو انه رشد الترشيد الكافى ، ووعى التوعية الحقيقية ، بحيث يؤثر فى أذواق الجمهور فنيا ، ويحاور عقولها فكريا ، يتعلم منها فيزداد خبرة وصقلا ، ويعلمها فتزداد مرونة وقابلية للتغيير .

فاذا اضفنا الى هذين البعدين .. **الممكنات البشرية .. والامكانيات المادية ..** البعد الثالث الذى يتمثل فى تمتع هذا المسرح باقبال الجماهير . على العكس تماما مما نجده فى مسارح القطاع العام ، أو مايسمى بهيئة المسرح ، ادركنا على الفور خطر هذا المسرح وخطورته فى أن يترك هكذا ليخاطب الطبقة الاستهلاكية من الجمهور العريض ، يلعب برءوسها دون أن يحاور عقولها ، يستثير فيها الغرائز دون ان يثير المشاعر ، يتكلم كثيرا دون ان يقول شيئا ، أو أن كل ما يقوله رجع صدى ، وثرثرة فوق المسرح

وليس هذا الحكم بطبيعة الحال .. جامعا مانعا كما يقول المناطقة ، أعنى الحكم الذى ينطبق على كل ما تقدمه هذه المسارح من مسرحيات ، فما أكثر المسرحيات التى كانت ولا تزال علامات على الطريق ، بل والتى كان يمكن أن تكون نقاط تحول فى مسيرتنا المسرحية بوجه عام ، **طبيخ الملايكة .. سيدتى الجميلة .. ياسين**

ولدى .. مدرسة المشاغبين .. موسيقا فى الحى الشرقى .. العيال الطيبين .. تمر حنة .. ومسرحيات اخرى . غير ان فقدان المسرح التجارى لبعده الرابع وهو العقل التوجيهى أو الترشيدى هو الذى يهوى به فى أكثر المسرحيات الى هوة السطحية ، وحضيض التفاهة ، وقاع الابتذال .

ولسنا هنا فى مجال التأريخ للمسرح التجارى ، فهذا موضوع آخر بطبيعة الحال ، وانما الذى يعنينا الآن هو العرض المسرحى الجديد الذى تقدمه « **فرقة الفنانين المتحدين** » بعنوان « **شاهد ماشافش حاجة** » ، والذى يحسب على هذه الفرقة بدلا من أن يحسب لها ، بل اكاد اقول تحاسب عليه ، **لأنه أصلا ليس عملا** مؤلفا وليس عملا ممصرا ، وانما هو شىء يجمع **بين التأليف** والتمصير ، فالسؤال الذى يطرح نفسه منذ البداية ، **هو هل تصلح** جريمة القتل باعتبارها الفكرة المحورية التى يدور عليها هذا العمل ، هل تصلح بطبيعتها لأن تكون مادة لموضوع كوميدى ؟ وهل يمكن للدراما الكوميدية أن تظل محتفظة بعنصر الايهام أو الاقناع رغم جريمة القتل ، والاجراءات التحقيق ؟ وهل يمكن لجريمة القتل بما تثيره فى المتفرج من انفعالى الخوف والشفقة ، أن تحقق غرض الكوميديا فى اثارة انفعالى الغبطة والفرح لدى نفس المتفرج ؟ ومهما يكن من اجابات على هذه التساؤلات ، فان استعراضا ولو عابرا لأحداث المسرحية نخلص منه الى الاجابة بالسلب على هذه التساؤلات ، أو اللا اجابة على الاطلاق .

فبطل المسرحية « **سرحان** » يعمل ممثلا فى برامج الأطفال بالتليفزيون ، وهو عمل يتسق تماما وتكوينه النفسى وخبرته الضحلة بالحياة ، فهو انسان أبيض القلب وأبيض العقل كذلك ، يتعامل مع الناس ببراءة الأطفال ، وينظر الى الحياة من خلال عالمه الصغير ، وكأنما انطبع بعالمه الرضيع فغدا طفلا كبيرا وسط سائر

الأطفال ، حيوانه المفضل هو الأرنب ، ولا دراية له بالتعامل مع عالم السباع ، وعبثا تحاول زميلته فى العمل .. الممثلة ((**مديحة**)) ان تخرجه من عالمه المحدود الى دنيا أوسع افقا وارحب مدى ، فهو لا يكاد يشعر بحبها له وانجذابها نحوه ، بل لا يكاد يستشعر معها شهقة الجنس وفحيح الأنثى ، وحتى عندما تثيره بالمخرج التليفزيونى الذى يتقدم لخطبتها **علاء الطرابيشى** ، لا يثور ولا يستشار وكأن شيئا لا يهمه فى شىء ، كل ما يهمه هو عالمه الأرنبى الصغير !

وتقع جريمة قتل فى البيت الذى يسكن فيه ، يغتال مجهول الراقصة **عنايات** جارته فى نفس البيت ، وتتجه اليه أصابع الاتهام ، ليجد نفسه فى أيدى رجال الشرطة لدى عودته الى شقته بعد انتهائه من عمله فى التليفزيون ، وبعد زيارته اليومية لبيت الأرانب بحديقة الحيوان . وكأنما انفتحت عليه فجأة أبواب العالم الكبير .. عالم الشر والجريمة .. عالم التحقيق والاتهام .. عالم السؤال والجواب ، فلا يدرى كيف يتعامل مع هذا العالم .

وتسفر تحريات الشرطة عن معرفة القاتل الحقيقى ، وتبرئة سرحان ، ولكن الضابط **أحمد عبد السلام** يرى اتخاذ سرحان شاهدا ، والافادة من شهادته فى المحكمة ، وكأنما خرج من مطب التهمة ليقع فى مطب الشهادة ، فلا يدرى فى المحكمة كيف يتعامل مع القضاة ، ولا يملك القاضى الا أن يسخر به وبعدم خبرته بالحياة. فيعود الى شقته وقد قرر أن يصبح انسانا آخر ، أن يخلع « فروة » الأرنب ويرتدى « لبدة الأسد ، ان يكون سبعا طالما كان كل من فى العالم سباعا ، ويختار أن تكون « مديحة » أولى ضحاياه ، فيدعوها الى شقته المخمورة لقضاء ليلة حمراء ، ويحاول أن يغتصبها بأسلوب لا يخلو من البلاهة وان خلا من الدهاء ، فتنسحب من بين يديه على الفور ، وتغادر شقته بعد أن تلقنه درسا فى الأخلاق .

وينهار امامه العالم ، ويفقد القدرة على الاتجاه ، **فلا هو قادر** على العودة الى عالمه الأرنبى فى الوقت الذى شعر فيه بعجزه عن اللحاق بعالم السباع ، فيترك عمله ، ويتشرنق داخل ذاته ، ويرتد الى عالمه الباطن حيث الفراغ واللا جدوى والاحساس باللا شيء !

ويعلم الضابط أحمد عبد السلام عن طريق مديحة بعمق المأساة التى يعيشها سرحان ، فيحاول انقاذه باعادته الى نفسه واستعادته الى العالم ، فيذهب اليه ومعه طفلاه الصغيران **عزة وشريف** اللذان يتوسلان اليه أن يعود اليهما على شاشة التليفزيون ، وأن يقدم لهما من جديد برنامج الأرنب سفروت ، وأمام نداء الطفولة ، لا يقدر سرحان على المقاومة ، فيعد الطفلين بأن يعود من جديد الى دنيا الأرانب وعالم الأطفال ، يعود كما كان وكأن شيئا لم يقع !

وبهذه النهاية السعيدة تنتهى المسرحية ، تنتهى لتبدأ مجموعة أخرى من التساؤلات ، أولها عن جدوى هذه العودة الى ما كان عليه ، فيم اذن كل هذا العناء اذا كان البطل قد انتهى الى حيث بدأ ؟ وآخرها عن المغزى الأخلاقى لهذه المسرحية ، اذا كان عالم الأرانب مرفوضا وكذلك عالم السباع ، ففيم العودة اذن الى عالم الأرانب ؟ واخيرها عن هذا النمط من الشخصيات .. شخصية « **سرحان ـ الأرنب** » أو « **الأرنب ـ سرحان** » . وهل له وجود حقيقى فى مجتمعنا ؟ وهل يجسد مشكلة حقيقة فى هذا المجتمع أم هى ظلال من المجتمع الأوروبى لم ينجح فى محوها التمصير ؟

على اننا قد نترك الاجابة على هذه التساؤلات هى الأخرى بالسلب أو باللا اجابه ، لننتقل الى البناء الدرامى الذى لم ينجح فيه الاعداد الذى قام به **مصطفى أبو حطب وابراهيم الدسوقى** بمثل عدم نجاحه فى ايصال المعنى أو تجسيد الفكرة ، فاذا اعتبرناهما مسئولين عن المشهدين الافتتاحيين للمسرحية ، المشهد

الأول حيث البطل فى حديقة الحيوان ، والمشهد الثانى حيث برنامج الأطفال فى التليفزيون ، لحاسبناهما على عدم التحام هذين المشهدين دراميا بتطور الأحداث فى المسرحية ، وقيامها كما لو كان كل منها منفصلا عن الآخر ، وكلاهما معا عن جسم العمل المسرحى . ثم يجىء بعد ذلك عنصر الصراع الذى لا نكاد نجد له وجودا فى المسرحية فالبطل وحده أو البطل الأوحد لا يكاد يصارع طوال المسرحية .

بل هو يصارع نفسه فى أكثر من مشهد ، وكان يمكن تعميق عنصر الصراع بتطوير شخصية المخرج التليفزيونى ، بحيث يمثل عالم السباع بكل ما فيه من ضراوة ، ليقف فى مواجهة شخصية سرحان الذى يمثل عالم الأرانب بكل ما فيه من طراوة . هذا فضلا عن تطور شخصية البطلة فى مواجهتهالطرفى المسرحية . واخيرا يجىء بناء الشخصيات الذى كان بمثابة قاعدة ليقف عليها تمثال النجم

الأوحد ، فالشخصيات جميعا خاصةالبطلة والضابط والمخرج التليفزيونى لا تتحرك حركتها الذاتية أو الدرامية ، ولكنها تتحرك بما يخدم شخصية البطل ولو كان ذلك على حساب استدارة الشخصية وتطور الحدث ، حتى نتساءل فى نهاية المسرحية هل **هى عودة الى مسرح النجم الأوحد ؟!**

ونترك الاعداد لننتقل الى الاخراج ، فلا نملك الا أن نسجل للمخرج الشاب **هانى مطاوع** توقده الذهنى . وجيشانه الفنى ورغبته الصادقة فى عمل شىء ، وشىء مبتكر وجديد ، ولكن النوايا الطيبة شىء والانجاز الفنى شىء آخر ، فنحن لا نملك ايضا الا أن نسجل عليه تفكك هذا العرض المسرحى ، وتخبطه بين أكثر من اسلوب من اساليب الاخراج ، **فالواقعية** فى مشهد المحكمة ، **والرومانسية** فى مشهد عيد الميلاد ، **والتعبيرية** فى مشهد صراع سرحان مع نفسه فى منزله ، هذا بالاضافة الى الاستعراض الغنائى الكوميدى فى المشهد الثانى من افتتاحية المسرحية .

ولو أنه التزم أسلوبا واحدا في الاخراج ، لأدى ذلك الى تماسك العرض المسرحي ، ولو أنه اقتصر على المشهد الثاني من الافتتاحية على سبيل **« البرولوج »** أو المقدمة المسرحية ، وأنهى العرض بمشهد مماثل مع اختلاف المضمون ، حيث يعود سرحان الى برنامج الأطفال في التليفزيون ولكن برؤية جديدة للعالم ، وحيث يجيء هذا المشهد على سبيل **« الابيلوج »** أو الخاتمة المسرحية . لأدى ذلك الى تكامل العرض المسرحي .

وبمقدار ما كان الاعداد مسؤولا عن توظيف كل الشخصيات لخدمة « النجم الأوحد » فالاخراج هنا أيضا مسئول عن توجيه الحركة المسرحية لتحقيق نفس الهدف ، سواء كانت هذه الحركة واحدية أو من خلال المجموعة . وصحيح أن مشهد برنامج الأطفال التليفزيوني الذي وضع كلماته شاعر العامية **صلاح جاهين ،** وصاغ الحانه فنان العرائس **ابراهيم رجب** ، وصممت أزياءه **وفية الفرنساوي** كان جيد التنفيذ ، رائع الحركة ، ولكن الصحيح أيضا انه لم يكن ملتحما التحاما دراميا لا بتطور الأحداث ، ولا بجسم المسرحية ، كان شيئا في ذاته خارجا عن البناء الدرامي للمسرحية!

اما موسيقى النقلات بين المشاهد فضلا على الموسيقى الافتتاحية في بدايات الفصول ، فكانت أقرب الى موسيقى السيرك منها الى موسيقى المسرح !

أما الديكور المسرحي الذي قام بتصميمه الفنان **نهاد بهجت** فكان في واد ، والمضمون الدرامي للمسرحية في واد آخر . فقد اهتم الديكور بجمالية الخطوط وغنائية الألوان وزخرفية المعمار المسرحي ، كما ساعد على تسطيح عنصر الصراع ، وابطاء سرعة الايقاع ، والاحساس بفتور الموقف الدرامي ، دون أن يؤدي رغم هذا كله الى اشاعة البهجة والفرح حسبما يقتضي ديكور المسرحية الكوميدية .

واخيرا يجيء الاداء التمثيلي لنجد انفسنا منذ البداية وحتى الختام امام عمل مسرحي اعد خصيصا ، واخرج خصيصا ، وانتج خصيصا لابراز مواهب الممثل الكوميدى عادل امام ، ونحن لا ننكر على عادل امام مواهبه الكوميدية ، ولا ننكر عليه حقه فى ابراز هذه المواهب ، فهو فى طليعة الجيـل الكوميدى الجديد الذى فرض وجوده على خريطة الحركة المسرحية ، ولكن ان يوظف هذا كله لحسابه الشخصى لا لحساب الفن المسرحى ، ولا لحساب غيره من المسرحيين ، فهذا ما يرتد بنا الى عصر « **النجم الأول** » حيث جيل القدامى من المضحكين ، الذى أعاق تطور حركتنـا المسرحية ، والذى عانى منه عادل امام نفسه ، ومن معه من أبناء الجيل الجديد .

اما **هالة فاخر** وأن لم تحصل على فرصتها الكاملة فى تجسيد ابعاد هذا الدور ، الا انها استطاعت من خلال حضورها الكوميدى القوى ان تطل براسها من ثقب كل مشهد قصير ظهرت فيه ، لتعلن عن ممثلة قادرة على اشـباع الموقف ، وعلى فرض وجودها على المسرح ، وعلى سرعة تجاوبها مع الجمهور ، وبعـدها يجيء **عمر الحريرى** معقولا فى حدود دوره ، ومقبولا فى اطار هـذا الدور ، دور ضابط الشرطة الذى يجمع بين طيبة القلب وصراحة التعبير ، والذى طبع على المشهد الأخير لمسات انسانية بالغة التأثر والتأثير . وفيما عدا هذه الأدوار الثلاثة لا نكاد نجد دورا رابعا يستحق أن نقف عنده لنتناوله بالنقد والتقييم .

ان هـذه المسرحية باعتبارها مسرحية شـبابية ، تجرى فى عروقها دماء الشباب **اعدادا وأخراجا وتمثيلا** ، تشـكل ايجابية حقيقية ، تضاف لها من ناحية ، وتضاف من ناحية أخرى لفرقة الفنانين المتحدين . ولكنها فى النهاية لا ترتفع الى مستوى الأعمال التى تحسب لهذه الفرقة ، لأنها حقيقية تحسب عليها بل تحاسب عليها ، خاصة اذا قورنت بغيرها من الأعمـال التى كانت أقمارا ساطعة فى سماء فرقة الفنانين المتحدين !

اللى رقصوا على المسرح

« اذا كانت الغاية تبرر الوسيلة . فما الذى يبرر الغاية نفسها »

هذه العبارة التى قالها الأديب الروائى ، والكاتب المسرحى الشهير **البير كامى** ، تعبر أكثر ما تعبر عن الأزمة الابداعيـة التى يمكن أن يعانيها الأديب فى وقت من أوقات حياته ، أو فى مرحلة من مراحل تطوره ، أزمة الصراع بين غاية الفنان ووسائله ، بين رغبته فى التعبير وفقدانه لأدوات التعبير ، وتـكون النتيجة اما الصمت عن التعبير .. وهـذه هى لغة الالهة ، أو التعبير لمجرد التعبير .. وتلك هى ثرثرة البشر ، هذا على اعتبار أن الفن هـو اللغة الثالثة بين صمت الالهة وثرثرة البشر .

أقول هذا كله فى مطلع كلامى عن مسرحية **«رقصوا على السلم»** التى كتبهـا **صالح مرسى** للمسرح الكوميدى ، وهى أول مسرحية يكتبها بعد أن سبق له التمرس بفن الرواية وفن القصة القصيرة ، وجـاء فى طوالع الخمسينات بقلب ينبض بالتجربة الاجتماعية ، ويخفق للتعبير الأدبى ، فركب موجة الواقعية التى طورت نظرتنا للأدب والفن ، والتى صاحبت تطور واقعنـا الاجتماعى ، وتطور نظرتنا الى هذا الواقع ، ولا تزال فى الآذان كلمات دافئة من مجموعته القصصية **« الخوف »** ومن روايته **« زقاق السيد البلطى »** ومن قصته الطويلة **« الكذاب »** .

ولكنه بانحسار الموجة الواقعية ، واتجاه الكوكبة الكاتبة من ادبائها الى الواقعية الأبعد افقا ، أو الواقعية بلا ضفاف على حد تعبير **روجيه جارودى** ، ظل صالح مرسى حبيس اعماله الأولى . بل أكاد أقول انه توقف عن النتاج الأدبى الخلاق فيما عدا بعض قصص « **الا وتشرك** » أو الريبورت الصحفى التى تخلو من عمق المضمون الاجتماعى واكتمال التناول الفنى ، وظل مؤرقا بين رغبته فى الخلق الفنى والمسرحى بالذات ، الذى سبقه اليه اكثر كتاب هذه الكوكبة ، وبين فقدانه لأدوات التعبير ، واقصد التعبير المسرحى بالذات الذى كان قد تمرس به أكثر هؤلاء الكتاب .

ومن هنا كانت الهوة المسرحية السحيقة بينه وبين رفقاء جيله من كتاب المسرح ، والتى حاول ان يعبرها باللجوء الى احد اعماله القديمة ، وهى قصته الطويلة « **الكذاب** » التى حاول أن يصب مضمونها الروائى فى اطار مسرحى ، فلم يستطع الوقوف على عتبة الرواية محتفظا بصدق « الكذاب » ، ولم يستطع الصعود بالكذاب الى خشبة المسرح ، فكان هو نفسه أول من رقصوا على السلم .

ولا يعنينا هنا والآن ما اذا اكانت المسرحية أصلا اعدادا عن روايته ، فهذا مشروع وجائز طالما كانت الرواية لنفس الكاتب . ومن حقه أن يعالج موضوعه فى اكثر من شكل فنى ، تماما كما فعل البيركامى فى رايته « **الطاعون** » التى حولها الى مسرحية بعنوان « **حالة حصار** » وانما الذى يعنينا هو الاعداد نفسه ، ومدى خضوعه لمقومات الشكل المسرحى ، فهنا مسرحية متخلفة المضمون الاجتماعى ، تعبر عن مجتمع الخمسينات أكثر مما تعبر عن مجتمع السبعينات ، وهو المجتمع الذى جسد فى أكثر من مسرحية ووصف فى أكثر من عمل ادبى ، حتى أصبح تناوله فى هذه الأيام شيئا قديما مستهلكا ، وليته القديم الذى له انعكاسات على واقعنا الحاضر ، ولكنه القديم الذى لا يقدم جديدا على الاطلاق .

نفس الجو المكرور والمعـــاد .. جو الحارة واهل الحـارة بمشكلاتهم المألوفة ، ومعاركهم التقليدية ، ولهجتهم المعتـــادة ، ونفس النماذج الاجتماعية ، نموذج المعـلم القهوجى ، والأوسطى العجلاتى ، وبائع الكتب القديمـة ، والمعلمـة الحلوة الشريفة ، وبنت الجيران الجميلة الكادحة ، هذا فضلا عن بائع **الفــول** . وصبى المعلم ، وعبيط الحارة .

أما الموضوع الرئيسى الذى تدور حوله المسرحية فهو ليس ((**تيمة درامية**)) بمقدار ما هو ((**تجربة صحفية**)) .. صحفى مثقف حاول أن يتعامل مع الوسط الأدبى والفنى ((**بصدق**)) ولكنه قوى ((**الكذب**)) تكالبت عليه ، وزرعت الزيف فى طريقه . **فلم يستطع** أن يتقدم خطوة واحـــدة الى الأمام ، حتى صديقتـه وخطيبته ((**درية**)) كانت كاذبة هى الأخرى ، الأمر الذى يضطره الى أن يكفر بهذا الوسط ، ويبحث لنفسه عن وسط آخر يستنشق فيه عبير الصدق ، ويترك ســطح المدينة كى ينزل الى القاع .. الى حارة فى ((**درب الجماميز**)) حيث الحيـاة البسيطة والناس البسطاء ، ولكى يعيش هذا الجو ويعايشه ، يحاول أن يكون واحدا منهم ، فيخلع بدلة الصحفى « محمود » ويرتدى « جلباب » الأوسطى ابراهيم ، ويعمل صبيا فى قهوة المعلم أبو النجا ، ورغم المشـاكل التى يسببها وجوده فى الحارة لأهل الحارة ، الا أنه يظل سعيدا بحياته الجديدة . الى أن تكشف « درية » وجوده باعتبارها واحدة من أهل الحـارة ، فتنقل الخبر الى « شـلة » الأصـدقاء الذين يذهبون معها الى الحارة ليكشـفوا كذبه أمام الجميع ، وأخيرا لا يملك محمود الا أن يردد هذا المعنى : ((**كذبت على الناس ، وعلى نفسى .. وعندما وجدت الخلاص ، رحت أكذب دون أن أدرى ، لكن صدقونى .. لقد كنت أبحث أثناء كذبى عن الصدق**)) .

ومهما يكن من أمر هذا المعنى الذى يتخذ من ((**الصدق**)) غاية تبرر الوسيـلة وهى ((**الكذب**)) ومهما يكن من تســاؤل عما يبرر

الغاية نفسها وهى الصدق ، فان هذه المفارقة اللفظية التى انتهى اليها الكاتب .. مفارقة ((**الصدق الكاذب**)) أو ((**الكذب الصادق**)). لا تصلح لأقامة مسرحية واقعيـة .. فالتجربة الصحفية شىء ، والثيمة الدرامية شىء آخر ، فالعمل يكاد يخلو من مقومات الشكل المسرحى .. عقد العقدة ، تطوير الحدث ، رسم الشخصيات ، ادارة الحوار ، فطوال المسرحية ونحن لا ندرى ما هى العقـدة ! لماذا نزل محمود الى هؤلاء الناس ؟ ليعيش معهم أم ليتفرج عليهم أم ليخرج منهم بموضوع صحفى ؟ ومع من هو أو ضد من ؟ مع هؤلاء البسطاء الذين سبب لهم كل هذه المشكلات ؟ اذن لماذا لم تتطور قصته مع درية بعد أن اكتشف انها واحدة منهم ؟

والحدث المسرحى لا يكاد يتطور تطورا حقيقيا ، فهو يبدأ بالحارة ولجوء محمود الى المعـلم أبو النجا ليعمل عنده صبيا فى القهوة ، ثم يرتد الى الزمالك لارتباط محمود ليلا بحفلة عيد الميلاد، وكان من الطبيعى أن تبدأ المسرحية بالحفلة لتكشف مدى ما فى هذا الجو من كذب ، ثم رفض محمود لهذا العالم ولجوئه الى عالم آخـر . وكان من الطبيعى أيضـا بعد أن كشفت درية كذبه أمام الجميع ،أن تنتهى المسرحية بعد أن يقدم تبريره أو تنويره الأخير ، اما أن تنتهى المسرحية نهايتين .. أحداهما على لسـان عصـام صديقه الصحفى المخمور المتصالح مع نفسـه طوال المسرحية ، والأخرى على لسـان حسن زميله فى القهـوة والذى لا حول له ولا قوة ، فهذا مالا معنى له على الاطلاق . هذا فضلا عن عدم وجود نهاية درامية حاسمة فى نهاية الفصل الأول ، تبرر تقسيم المسرحية الى فصلين ، ولو ان الفصلين اخذا شكل التقابل الكيفى بين أهل القمة وأهل القاع لكان ذلك أفضل بكثير .

اما الشخصيات فعلى الرغم من نمطية البعض .. الأوسطى بسكلته العجلاتى ، المعلم أبو النجا صاحب القهوة ، الست حلاوة

بائعة السجائر ، فان البعض الآخر ينقصه التكوين الدرامى ، فدرية مثلا ، تحتاج الى عمق لا فى البطولة ولكن فى الشخصية ، أعنى فى اشباع الدور ، وهو ما يبدو واضحا فى مشهد الحفلة بعد ما صفعت محمود امام المدعويين ، وفى مشهد الحارة بعد ما كشفته امام الجميع ، وذلك على العكس من محمود الذى يحتاج الى عمق لا فى الشخصية ولكن فى البطولة ، وبخاصة فى لحظة التنوير الأخيرة ، عندما تتجمع فى يديه خيوط الحدث ، وتتجه اليه كل الأنظار ، فلا يفعل اكثر من ان يقول « أنا محمود حمــدى » ويترك المسرح لصديقه فى المجلة تارة ، ولزميله فى القهوة تارة اخرى .

اما الحوار ــ فبدلا من أن يعمد الى الكثافة والتركيز ، جنح الى الحشو والتزيد ، وهو ما تجلى بوضوح فى حوار « بسكلته » الذى غلب عليه طابع التنكيت ، وفى عبارات « محروس » البالغة التكرار ، وفى مشاهد « الردح » بين هنيــة وحلاوة فى الحارة ، وبين عبده وشربات فى الحفلة .

وبدلا من أن يجىء الاخراج ليعالج الكثير من هذه الثقوب ، اذا به يجسدها بشكل واضح ، فالمخرج العائد **سناء شافع** لم تكن لديه رؤية اخراجية واضحة ، وانما تراوح اخراجه بين الأسلوبين الواقعى والتعبيرى .. **الواقعية** التى تصل الى درجة التصوير الفوتوغرافى باظهار بائع الفول وبائع الحلاوة وعابرى السبيل ، **والتعبيرية** التى تصل الى تقسيم المسرح الى مستوتين .. علوى وسفلى ، فضلا عن استخدام الاضاءة فى مونولوج حسن فى نهاية الفصل الأول ، ومنولوج ــ عصام فى نهاية الفصل الأخير ، استخداما تعبيريا صارخا . ولو أن المخرج تنــاول المسرحية كلها بأسلوب الفانتازيا الكوميدية لكان ذلك أفضل بكثير . ومن هنا كانت محاولة تطعيم العرض بتلك الأغنية التطريبية القديمة ، التى قدمت على آلة العود مما لا مبرر له على الاطلاق .

وفى الوقت الذى وفق فيه المخرج فى توسيع رقعة خشبة المسرح باستخدام السلم وظيفيا لتجسيد عنوان المسرحية ، وديكوريا للخروج من الاطار التقليدى ، لم يكن موفقا فى استخدام ستار المسرح ، طالما أن الستار لا يغطى المسرح والشارع معا ، على أنه فى الوقت الذى أفاد فيه المخرج من الديكور ، لم يفد على الاطلاق من الموسيقى ، فالموسيقى التى وضعها **مراد كامل** لم يكن لها اية علاقة بالعرض ، فهى لا تفسر معنى ، ولا تؤكد شخصية ، ولا تملأ فراغا ، ولا تقول شيئا اى شىء ، حتى موسيقى الحفلة كانت خافتة وفاترة ، انها بوجه عام موسيقى الفواصل الاذاعية ، وليست موسيقى الايحاء المسرحى .

واخيرا يجىء الممثلون الذين نجح المخرج فى توزيعهم على الأدوار ، كما نجح فى تقديم ثلاثة وجوه جديدة للمسرح ، هم الممثلة السكندرية **عايدة اسماعيل** التى قامت بدور **« ميرفت »** فأعطت الدور كل ما يحتاج اليه وأن لم يأخذ منها كل ما تقدر عليه ، ورغم طريقتها الخاصة والمتعثرة فى النطق ، الا انها اللكنة التى يمكن أن تلائم طبيعة الدور ، دور الفتاة البورجوازية أو المتبرجزة ، ثم الممثل السينمائى **احمد مرعى** الذى قام بدور « محمود » وبذل جهدا كبيرا للدخول تحت جلد الدور ، فكان اداؤه التمثيلى دون مستوى الموقف المسرحى ، وبدأ فى حاجة الى مزيد من التمرس بخشبة المسرح ، ثم الوجه الثالث **نادية فهمى** التى استطاعت من خلال دورها الصغير « هنية » أن تنبىء بميلاد ممثلة جديدة .. فهى لا تنقصها موهبة الحضور المسرحى ، ولا يفوتها أن تترك بصماتها على خشبة المسرح .

بعد هؤلاء تجىء الممثلة عزيزة راشد لتوضع فى غير دورها فتبدو امكانياتها أكثر بكثير من احتياجات هذا الدور ، وصحيح انها غيرت من فساتينها أكثر مما غيرت من انفعالاتها فى الدور ، ولكنها بوجه عام كانت ذات حضور واضح فوق المسرح ، وذات

قدرة على التأثر بالدور من ناحية ، والتأثير فى الجمهور من ناحية أخرى . أما **حمدى أحمد** فكان اكثرهم جميعا ملاءمة لدوره ، فاستطاع ان يتمثل الدور وأن يمثله ، وأن يفجر من خلاله قدراته التمثيلية ، وأن يكون مركز اشعاع حقيقى داخل المسرحية ، ولو أن حرصه على أن يكون آخر من ينهى المسرحية بمشهده الكاريكاتيرى مع **فوزى امام** لم يكن له داع على الاطلاق ، وأما الممثل الكوميدى **أنور محمد** فليس من شك فى أن حضوره الكوميدى شىء واضح ، وقدراته على الأداء شىء أكثر وضوحا ، ولكن عدم التزامه بالدور وخروجه عليه من حين لآخر ، وحرصه على ((**الافيهات**)) الفورية فوق المسرح ، مما يقلل من قيمته كممثل كبير . أما الجهاز الكوميدى ((**أبو لمعة**)) الذى لا يكف عن ((**التنكيت**)) المتواصل ، فهو كسب مسرحى بلا شك ، ولكنه الكسب الذى يحتاج الى الكثير من الترشيد المسرحى ، حتى يفرق بين الكوميديا من خلال المواقف والكوميديا من خلال الألفاظ ، وحتى يعلم ولا اقول يتعلم أن الأولى هى المسرح أما الثانية فليست من المسرح فى شىء .

عموما ومهما يكن من شىء ، فان هذه المسرحية مسرحية ((**تجربة**)) ومن حيث هى كذلك فان ما فيها من سلبيات انما هى أخطاء التجربة الأولى سواء بالنسبة لكاتبها صالح مرسى الذى له رصيده الأدبى فى القصة الطويلة والقصيرة ، أو بالنسبة لمخرجها سناء شافع الذى لم يقل بعد كل ما عنده ، وهو فيما يبدو يريد أن يقول الكثير ؟ ..

إفتح يا سمسم واقفل يا مسرح !

البحث عن صيغة عربية للمسرح .. صيغة ترده الى جذوره الأولى مطورة الى المفاهيم الذوقية والدرامية المعاصرة ، صيغة غير مقطوعة الصلة بتراث الماضى وفى الوقت ذاته معبرة عن هموم واشواق الانسان الحاضر ، صيغة تتلاقى عندها القلة المتذوقة من المثقفين والكثرة المتلهفة من الجماهير على هذا الفن الحى من فنون التعبير ، تلك هى المشكلة التى تطرح نفسها على المشتغلين بالفكر المسرحى ، والتى ارقت ولا تزال تؤرق عددا من فنانى المسرح ، لا مسرحنا المصرى فحسب بل المسرح العربى كله !

وكان منهم من رأى ضرورة الرجوع الى فنوننا الشعبية المرتجلة كما هى ممثلة فى الأراجوز والسامر وخيال الظل ، وكما حاولوها فى مسرحيات « **الصفقة** » توفيق الحكيم و « **الفرافير** » يوسف أدريس و « **اتفرج يا سلام** » رشاد رشدى . ومنهم من طالب بتأصيل فنوننا البدائية الأولى كما هى ممثلة فى السير والملاحم والحكاوى ، وكما هى مشخصة فى الراوية والمقلداتى والمداح ، وهو ما حاولوه فى مسرحيات « **يا طالع الشجرة** » توفيق الحكيم و « **بلدى يا بلدى** » رشاد رشدى و « **ليالى الحصاد** » محمود دياب .. ومنهم اخيرا من نادى بالالتفات الى التراث القصصى العربى كى نستنبط منه اشكالا فنية تخدم قالبنا المسرحى ، وهو ما فعله الفنان المغربى **الطيب الصديقى** فى مسرحية « **مقامات بديع الزمان الهمذانى** » وما حاوله الكاتب اللبنانى **جلال خورى** فى الكوميديا الشعبية « **جحا فى القرى الأمامية** » هذا

فضلا عن محاولة السورى **سعد الله ونوس** فى مسرحية ((**مغامرة رأس المملوك جابر**)) .

ومهما يكن من نتائج هذه المحاولات جميعـا ، فان قيمتهـا الحقيقية . فكريا وفنيـا .. تنبع من شرف المحـاولة وجدية البحث ، من اجل أن يكون لمسرحنا العربى مذاقه الخاص ونكهته المميزة ..

أقول هذا كله فى مطلع كلامى عن مسرحية ((**افتح يا سمسم**)) التى استهلت بها فرقة ((**عمر الخيام المسرحية**)) موسمها الصيفى الجديد ، والمسرحية كما هو واضح من اسمها تدور حول الحكاية الشـعبية المعروفة ((**حكاية على بابا والأربعين حرامى**)) وصراعه المرير مع أخيه قاسم الذى أثرى وافترى ولم يمد يده لأخيه الفقير بدينار واحد ، الى أن يصاب على بابا بثراء مفاجىء نتيجة لاقتحامه مغارة اللصوص الأربعين ، بعـد أن يسترق منهم كلمة السر ، وينجح أخوه فى أن ينتزع منه الكلمة بعد أن علم بثرائه ، ويذهب الى المغارة طمعا فى مزيد من الثراء ، ولكنه ينسى الكلمة وهو فى داخل المغـارة ، الى أن يعود اللصـوص فيلقون القبض عليه ، ويهددونه بالقتل ما لم يدلهم على مكان أخيه .. على بابا .

ويشترى قاسم حيـاته بحيـاة اخيه ، فيدلهم على قصره ويذهبون اليه كل لص فى قدر ، ادعى زعيمهم لعلى بابا انها قدور زيت جاء بها هدية له ، ولكن الجارية مرجانة تكتشف الخدعة ، وتتمكن فى الوقت المناسب من الكشف عنها ، وانقاذ حياة سيدها على بابا الذى يعتقها ويتزوجها وفاء بوفاء .

تلك هى الخطوط المعروفة فى حـكاية ((**على بابا والأربعـين حرامى**)) وهى الحكاية التى تناولها الكاتب الشـاب **ماهر ميلاد** بمعالجة المفروض انها جديدة ، عمد فيها الى الانحراف بمسـار الحكاية الأصلى من أجل أن يخلع عليها فكرا معاصرا . وهو ماجعلنا

نطرح عليه هذه الاسئلة ، والا ما الذى يبرر العودة الى تراثنا القصصى الشعبى فى الوقت الذى نبحث فيه عن قالبنا المسرحى ؟

الواقع انه ليس النص وحده هو المسئول عن طرح هذه الأسئلة ، وانما العرض كله بما ينطوى عليه من صياغة الاشعار وأسلوب الاخراج فضلا عن الالحان ، اما النص فربما حاول أن يشارك فى الحوار الدائر بحثا عن صيغة عربية للمسرح ، ولكن ذلك لم يتضح على الاطلاق ، كل ما بقى من اثار الشكل هو الأسماء العربية القديمة ، والحوار المزوج بالسجع العامى ، وبصمات الحكاية الشعبية المستمدة من التراث ، وكلها قشور خارجية لا تغوص فى التكنيك المسرحى ، ولا تغير من الاطار الدرامى ، ولا تسهم اسهاما حقيقيا فى ايجاد الصيغة العربية الملائمة للمسرح، لأنها تكتفى باستدعاء الحكاية الشعبية من صفحات المأثور العربى ، وطرحها بشكل مفكك البناء ، ممزق الشخصيات ، ساذج الحوار ، لا علاقة له بالشكل المسرحى التقليدى ، ولا حتى بالشكل الدرامى المعاصر .

فاذا تركنا مسألة القالب المسرحى وانتقلنا الى المضمون الدرامى ، لوجدنا الكاتب يغير فى خطوط الحكاية المعروفة من أجل أن يضفى عليها دلالات معاصرة ، فبدلا من الأخ الثرى والمفترى ، يجىء قائد الحرس الذى ترك منصبه وراح يتزعم عصابة من اللصوص ، يسرق بها وينهب ، ويدخل فى صراع **«دون كيشوتى»** مع على بابا ، وبدلا من الجارية مرجانة التى تنقذ حياة سيدها فيعتقها ويتزوجها اكراما لها ، تجىء الأميرة الأسيرة « ياسمين » التى تقع فى غرام على بابا لأسباب انسانية وليست عاطفية لا تكفى لأن تبادله الحب .. اما الحل السعيد الذى يتمثل فى دخول السلطان فجأة لانقاذ الموقف الأخير .. موقف على بابا وعروسه ياسمين من خدعة الأربعين حرامى وزعيمهم ، فليس هو الحل

النابع من داخل المسرحية بمقدار ما هو مفروض عليها من الخارج، وبشكل ساذج .. ساذج الى اقصى حد .

فاذا أضفنا الى ذلك بعض الأدوار « المحشورة » فى المسرحية حشراً ، مثل دور رئيس الشرطة الذى لا يقدم ولا يؤخر فى تطور الأحداث ، ثم دور « ضاربة الودع » الذى رغم ضرورته فى مجرى المسرحية الا أن الكاتب لم يوفق فى رسمه على الاطلاق .

أقول اننا اذا أضفنا مثل هذه الأدوار الى التغير غير المبرر ، الذى أحدثه الكاتب فى خطوط الحكاية المأثورة ، الى الحكاية الفرعية التى لم تتطور حتى النهاية وهى حكاية زوجة السلطان ، لما وجدنا ظلا حقيقيا للمعاصرة ، فالمعاصرة هنا لا تزيد على بعض النكت والألفاظ والعبارات العصرية التى يطلقها الممثلون من حين الآخر ، دون أن تشكل بعدا عضويا فى الاطار الزمنى للمسرحية على ما فيها من تلميحات جنسية واضحة وأيضا فاضحة .

على انه اذا كان النص قد طرح مشكلة البحث عن صيغة عربية للمسرح دون أن يقدم حلا ، فقد جاء الاخراج ليؤكد طرح هذه المشكلة دون ان يقدم حلا هو الآخر ، فقد وقف **جلال الشرقاوى** بين أسلوبين .. أسلوب الكوميديا الاستعراضية من ناحية وأسلوب الأوبريت الغنائى من ناحية أخرى دون أن يرتفع بالكوميديا الى مستوى « **مدرسة المشاغبين** » ودون أن يصعد بالأوبريت الى مستوى « **ملك الشحاتين** » فمن الناحية الكوميدية لجأ الى الفانتازيا بالذات لتبرير بعض العلاقات غير المبررة كعلاقة الحب بين على بابا وياسمين ، وعلاقة التستر بين قائد الحرس والسلطان ، وعلاقة رئيس الشرطة بالجميع دون أن تكون له علاقة بأحد ، ولكن استخدام المشاهد الكوميدية المستهلكة كاختفاء على بابا فى صندوق داخل المغارة ، ولف رئيس الشرطة ودورانه حول القدرة ، والاطالة فى حفل زفاف على بابا وياسمين ، والاكثار من

ظهور على بابا وياسمين ورئيس الشرطة باعتبارهم أبطال المسرحية .. كل هذا أصاب العرض بنوع من التضخم الكوميدى أدى الى الاطالة والاملال ، بل والى « السأم » فى أكثر الأحيان .

أما من الناحية الاستعراضية فقد لجأ الى مجموعة من التابلوهات الراقصة التى صممها الراقص **« علاء الشربينى »** ومجموعة أخرى من اللوحات الغنائية التى صاغها شعرا **كمال عمار** ، مطعما بها المشاهد الكوميدية وذلك كله من خلال موسيقى وألحان **على اسماعيل** ومن هنا غلب طابع الأوبريت الغنائى على أسلوب الأداء الكوميدى ، ولو أن المخرج نقى الرقصات والأغانى والألحان من اللمسات الأجنبية الدخيلة ، واقتصر على الطابع العربى أو الشرقى بوجه عام لأكسب العرض وحدة فى الطابع وتجانسا فى الأسلوب .

ولقد كانت اللمسات الأجنبية دخيلة حقا على الروح العام للعرض ، فضلا عما فيها من سذاجة وركاكة وعدم اتقان ، كما فى رقصة الخيل الأمريكية ورقصة المزاد الأوروبية فيما يتعلق بالرقصات ، وكما فى الأغنية الهندية والزنجية واليونانية فيما يتعلق بالأغانى ، هذا على الرغم من توفيق كمال عمار وعلاء الشربينى فى بعض الأغانى والرقصات ، أما على اسماعيل ففيما عدا موسيقى حسب الله التى وضعها كما هى فى الفصل الأخير دون أن يطورها أى تطوير ، والافتتاحية الموسيقية التى فضلا عن طولها كان ينبغى أن تكون الغلبة فيها للطابع الشرقى ، كان موفقا الى حد ما ولا أقول الى حد كبير فى وضع باقى الموسيقى والألحان .

أما فيما يتعلق بالأداء التمثيلى ، فقد استطاع جلال الشرقاوى أن يقدم أكثر ممثلى هذه المسرحية فى أدوار جديدة فى طليعتهم الممثل الكوميدى **محمد رضا** الذى خرج من قالب المعلم البلدى ، ومعلم القهوة بالذات الى دور أكثر عمقا ورحابة هو دور على بابا ،

الشخصية الشعبية الأسطورية التى تمتزج فيها طيبة القلب بخفة الظل ، والفكاهة الزاعقة بالنقـــد الاجتماعى ، وكان يستطيع أن ينتقل من الممثل المؤدى الى ما يشبه فنان الارتجال الشعبى لولا غمزاته الجنسية وألفاظه الأعجمية وحركاته الجسدية التى اساءت الى هذا الدور .

أما سيد زيان بموهبته الكوميدية المتميزة وحضوره المسرحى الصارخ ، فقد استطاع ان يتحول من الشخصية النمطية المحدودة الى الشخصية الانسانية كاملة الاستدارة ، بكل ما يمور فى داخلها من تشابك وتعارض وصراع ، كمـا استطاع أن يجعل من دوره مركز اشعاع كوميدى فى المسرحية ، أما **وحيد سيف** فهو لا يزال فى اطار الشخصية النمطية بما تنطوى عليه من حركات اليد ونظرات العين واستدارة الحركة والارتباط بلازمة معينة تتردد على امتداد المسرحية ، وان كان قد حاول أن يطور من هذه المواصفات للدخول فى اهاب الشخصية الدرامية الحية .

بعد ذلك تجىء الممثلة **ليلى طاهر** التى كانت موهبة جمـالية دون أن تكون بحق موهبة فنية ، وربما كانت لها ادوار اكثر ملاءمة من هذا الدور مثل دورها فى مسرحيـة « **مصيبة للايجار** » .. ولكنها فقدت ظلها الحقيقى ، وبدت كما التـائهة فوق المسرح ، لا تكاد تتعرف على ملامح دورها ولا تكاد تقبض على زمام الدور ، وقد أساء اليها تقليدها الواضح للممثلة **نيللى** فى مسرحية « **العيال الطيبين** » ، كانت باختصار ترقص وتغنى ولكنها لا تمثل !

أما الموهبة الفنية حقا « **نبيلة السيد** » التى تتمتع بحضـور كوميدى واضح ، فعلى الرغم من أنها أعطت دورها كل ما يحتاجه الا أن الدور لم يأخذ منها كل ما تقـدر عليـه . ومن ثم لم تكن فى أسعد حالاتها التمثيلية ، كانت تمثل والسلام !

عموما ومهما يكن من شيء . فان هذه المسرحية **افتح يا سمسم** .. يكفيها فى خضم التمصير عن الأفلام الأجنبية الذى تغرق فيه اكثر فرق القطاع الخاص ، انها مسرحية مؤلفة ولمؤلف مسرحى جديد يحاول من خلال مخرج واع بأصول الاخراج ، وقادر فى الوقت ذاته على مخاطبة الجمهور ، أن يســاهم أى مساهمة فى الحوار الدائر بحثا عن صيغة عربية أكثر ملاءمة لطابعنا المسرحى ، رغم ضياع هذه المسرحية بين الكوميديا الاستعراضية والاستعراض الكوميدى . ورغم رجع صدى لعبارة التقليدية « افتح ياسمسم » والذى يمكن أن يكون « واقفل يا مسرح » !

إنهم يقتلون المسرح.. أليس كذلك ؟

« .. لا يمكن أن يكتفى المسرح بالتأثير فى المتفرج تأثيرا فنيا بحتا ، رسالة المسرح هى التدخل فى مجرى الأحداث ، فالمسرح ليس فقط مرآة العصر ، ولكنه ايضا وسيلة لتغيير اتجاهه وتحويل مجراه .. »

هذه العبارة التى القاها المخرج الألمانى العظيم **ارفن بيسكاتور** من فوق خشبة **« المسرح الشعبى »** ان اخصت شيئا فانما تلخص حاجتنا الى مسرح التغيير لا مسرح التطهير .. مسرح الراى لا مسرح الرؤية . المسرح الذى يحتدم فيه الصراع **الخلاق** ، والحدث الخلاق ، والحوار الخلاق ، توعية للجمهور بحقائق حياته وحقائق مجتمعه وحقائق عصره ، ووقوفا فى وجه المحاولات الراهنة التى تعمل على ابتذاله وامتهانه وتسطيحه والعودة به الى الوراء !

واطلالة بانورامية على خريطة مسرحنا الحاضر ، نخرج منها بتلك الحقيقة المؤسفة ، حقيقة أن مسرحنا فى محنة .. محنة الشكل المتآكل ، والمضمون المفرغ ، محنة البيروقراطية المتسلطة فى القطاع العام ، والكسب التجارى الرخيص فى القطاع الخاص ، محنة الوقوف فى وجه الطاقات المبدعة كى تفكر وتعبر .. كى تضيف وتضىء .. كى تساهم فى حركة التنوير الفكرى والفنى .. الوجدانى والاجتماعى .. التى كادت أن تجهض فى كواليس مسرحنا المعاصر .

اقول هـذا كله فى مطلع كلامى عن العرض المسرحى الجـديد **« انهم يقتلون الحمير »** الذى جاء فى الاعلان عنه أنه **« أول كوميديا بوليسية تقدم على المسرح »** . وليست القضية فى أن يكون كوميديا بوليسية او غير بوليسية ، وانما فى ان يكون كوميديا أصلا ! فهنا عمل ينقصه الكثير والكثير جدا من عناصر البناء الكوميدى ، حتى يوصف بعد ذلك بأنه بوليسى أو غير بوليسى !

وعلى الرغم من التناقض الواضح فى الاصطلاح الفنى بين أن يكون العمل كوميديا يبعث على السخرية والضحك ، وبين أن يكون مضمونه بوليسيا يدور حول جريمة قتل بكل ما تثيره جريمة القتل من انفعالات الخوف والشفقة ، فاننا هنا بازاء عمل لا يقول شيئا اى شىء . لأنه لا يستهدف أى مغزى اخلاقى أو اجتماعى ، بل حتى عنوانه . . **« انهم يقتلون الحمير »** المستوحى من عنوان الفيلم الأمريكى الشهير **« انهم يقتلون الجياد »** للمخرج الأمريكى المعروف **« سيدنى بولاك »** لا نكاد نجد له علاقة أى علاقة بموضوع المسرحية!

وتدور المسرحية حول جريمة قتل تبـدو غامضـة ، اذ يبلغ القتيل عن الجريمة ومكانها وهو فى النزع الأخير ، دون أن يبلغ عن القاتل أو مرتكب الجريمة ، وتنتقل النيابة الى مكان الحادث وتشرع فى التحقيق ، وتكون المفاجأة الكبرى بالنسبة لوكيل النيابة الواثق من نفسه الى اقصى حـد ، والذى تصور أن فى امكانه الفراغ من التحقيق فى عشر دقائق ، يلحق بعدها بزوجتـه التى تنتظره على باب السينما فى حفلة الساعة العاشرة .

اما المفاجأة فهى توالى الاعترافات بقتل برعى . . اعتراف وراء الآخر ، وكل يتســابق الى شرف الاعتراف بقتله ، أما الاعتراف الاول فيجىء من المعلمة **زوبة** تاجرة المخـدرات التى ترى فى برعى انسانا غليظ القلب لا يكتفى باستغلالها ماديا وانما يطعنها فى أنوثتها الأمر الذى دفعها الى قتله .

وأما الاعتراف الثانى فيجىء من الكاتب الشاب الذى راى فى قتل برعى بكل ما يحيط به من هالات الفتوة ، وبكل ما أشيع عنه من قسوة ونذالة وخسة فى الطباع ، فرصة رائعة لكتابة رواية واقعية ، وفرصة أكثر روعة للشهرة عن طريق الصحافة وأجهزة الاعلام .

وأما الاعتراف الثالث فتدلى به ((نادية)) الفتاة الشابة الجميلة التى كانت تعمل سكرتيرة عند برعى ، ووعدها بالزواج ، الى ان غرر بها فى احدى الليالى ، وتنصل من وعده لها بالزواج فلم تجد أمامها الا أن تقتله كى تقتل معه معانى النذالة والحقارة والابتزاز .

وأما الاعتراف الرابع فيجىء من الفتى الصعيدى الشاذ هادى عبد السلام الذى تخيل فى برعى قاتلا لأبيه ، ووقع تحت تأثير أهله فى ضرورة السفر الى القاهرة ، وقتل برعى أخذا للثأر ، والا انهار شرف الأسرة ، وفقدت كل ما بقى لها من كرامة وكبرياء .

وأخيرا يجىء الاعتراف الأخير من عم صابر مخدوم برعى ، الذى ظل صابرا على استغلال برعى له ، استغلاله بشتى الوسائل المادية والاجتماعية ، حتى أحاله الى دمية فاقدة الوعى والادراك ، كما أحاله الى ((شىء)) فاقد الاحترام . احترامه لنفسه واحترام الآخرين له ، فقرر أن يقتله حتى يشعر انه فعل فى حياته شيئا واحدا .. حتى ولو كان جريمة قتل !

والمهم فى هذه الاعترافات جميعا التى أربكت وكيل النيابة ، فلم يعد يعرف له راسا من رجلين ، والتى أخرته عن ميعاد زوجته حتى فاتته حفلة العاشرة صباحا ، ثم حفلة الثالثة ظهرا ، ثم حفلة السادسة مساء ، ثم حفلة التاسعة ليلا ، انها جميعا لم تسفر عن شىء .. أى شىء ، يمكن أن يحل لغز هذه الجريمة ، واخيرا ينتهى وكيل النيابة الى رفض كل هذه الاعترافات الباطلة التى لا أساس

لها فى الواقع ، فى الوقت الذى يهتدى فيه الى أن قاتل برعى هو برعى نفسه ، وانه انما قتل نفسه برصاصة طائشة خرجت من مسدسه عندما كان يهم بالخروج من البيت ، وانه لم يتصل بالشرطة الا طمعا فى انقاذ حياته من ناحية ، ورغبة شريرة فى اتهام من كان ينوى هو أن يقتله من ناحية أخرى .

وبهذه النهاية الكوميدية تنتهى هذه المسرحية ، التى عبثا تحاول ان تجد لها مغزى اخلاقيا أو اجتماعيا أو حتى انسانيا بوجه عام ، فهنا مجموعة من اللوحات الكوميدية التى تقتصر فيها الكوميديا على النكت اللفظية والحركات الفكاهية ، أكثر مما تعتمد على طبيعة الموقف او مضمون الحدث ، لأن « الثيمة » من الأساس وهى لغز جريمة القتل ، فقدت قدرتها على الايهام أو الاقناع ، وبالتالى سقطت فى هوة ((**الفارسكة**)) ، ولم يبق منها سوى تلك الألفاظ المضحكة والحركات المثيرة .

فاذا أضفنا الى ذلك عدم قدرة المؤلف ((**لينين الرملى**)) على بلورة الشخصيات بحيث تصبح كل شخصية كاملة الاستدارة لها مبررها المنطقى فى قتل برعى ، ولها أسلوبها المعقول فى الثأر منه ، فضلا عن تمايز كل شخصية ذلك التمايز النفسى والاجتماعى ، الذى يجعلها تختلف كل الاختلاف عن الشخصيات الأخرى ، دون أن تقع الشخصيات جميعا فى هوة ((**النمطية**)) الفنية أو الكاركترات المسرحية ، ثم عدنا واضفنا الى ذلك اختلال الحبكة المسرحية وهو ما تجلى واضحا فى نهايات الفصول الثلاثة ، حيث انتهى الفصل الأول نهاية ((**كمية**)) وليست ((**كيفية**)) وكذلك الفصل الثانى ، اعنى لم ينتهيا عند مرحلة طبيعية من مراحل تطور الحدث، ليأخذ الحدث فى الفصل التالى مساره التصاعدى السليم ، لأدركنا ان كاتبنا الشاب لا يزال فى حاجة الى الكثير والكثير جدا من التمرس بفن كتابة المسرحية ، والمسرحية الكوميدية بالذات .

ويجىء الاخراج هنا ايضا كى يحاول أن يجعل من الفسيخ شربات كما يقولون ، فقد وجد المخرج **جلال الشرقاوى** نفسه منذ البداية فى مأزق الجمع بين جدية التأثير وكوميديا التعبير ، فجريمة القتل بطبيعتها تشيع الهول فى النفوس ، ولكن كيف يمكن أن تشيعه بشكل كوميدى ؟ هذا هو السؤال الذى حاول أن يجيب عليه من خلال استخدامه لأسلوب « **الفلاش باك** » أو العودة بالأحداث الى الوراء ، حتى يخفف من وقعها على الجمهور ، ولكن هذا الأسلوب على الرغم من تقليديته وكثرة استهلاكه على المسرح ، فقد قدرته على الاقناع فضلا عن قوته فى التأثير ، فاذا أضفنا الى ذلك تكراره بتكرار من اعترفوا بقتل برعى ، أدركنا على الفور مدى ما فيه من املال أدى الى بطء الايقاع المسرحى بوجه عام ، وخاصة فى لحظات القتل التى كانت تؤدى فى كل مرة بالأسلوب الحركى البطىء ، الذى ساعد بدوره على الاحساس بالمط والاطالة .

وصحيح أنه ادار الاحداث جميعا فى مكان الجريمة ، او فى شقة برعى بديكوراتها الجميلة والمريحة للاعصاب تجنبا لقتامة أقسام الشرطة ومكاتب النيابة ، ولكن الديكور الواحد على امتداد المسرحية ، والذى صممه الفنان **الدكتور رمزى مصطفى** ، أشاع الرتابة والسيمترية ، فقضى بذلك على الشعور بتطور الأحداث وتجدد الشخصيات ، كما قضى على الخيط السميك الذى يربط الأحداث والشخصيات جميعا بهذا البرعى ، الذى لم نجد تفسيرا لتعدد شخصيته بين تاجر المخدرات ، ومدعى الايمان ، وزعيم العصابة ، والقاتل الصعيدى ، وأخيرا الجنتلمان !

كذلك لم ندرك تماما دوافع الاعتراف عند كل شخصية من هذه الشخصيات الخمس التى اعترفت على نفسها بقتل برعى ، هل حاول كل منهم ان يقتله فى الواقع ، أم هى مجرد هواجس وأوهام من صنع الخيال ثم ما علاقة هذا كله بعنوان المسرحية

« انهم يقتلون الحمير » أو ما دلالة هذا العنوان ؟ عموما استطاع جلال الشرقاوى أن يحشد لهذا العرض مجموعة متألقة من فنانى الكوميديا ، استطاعوا بخبرتهم المسرحية وحضورهم الكوميدى أن يغطوا على الكثير من عيوب هذه المسرحية ، وان يشكلوا فيما بينهم مباراة كوميدية هى فى حقيقتها المباراة بين ثلاثة أجيال من ممثلى الكوميديا ، الجيل الذى تنتمى اليه الفنانة **وداد حمدى** والذى جمد على الأداء التقليدى ، سواء فى النطق والحركة أو فى التجسيد والتعبير ، خاصة وأن قيامها بدور المعلمة زوبة سجنها فى نمطية الأداء التقليدى لهذا الدور . ثم الجيل التالى الذى يمثله الفنانان **أبو بكر عزت وبدر الدين جمجوم** ، وهو الجيل الذى تحرر من الأداء النمطى للكاركترات المسرحية ، واقترب من اسلوب الأداء الحديث، اما **ابو بكر عزت** فقد تألق فى دوره الخماسى الابعاد ، واستطاع أن يتشكل فى كل بعد من أبعاده ، كاشفا عن طواعية شديدة فى الأداء ، وبراعة واضحة فى التشكل حسب مقتضيات الدور ، كان بحق مبعث التجدد باستمرار على امتداد المسرحية . وأما **بدر الدين جمجوم** فقد وفق فى ايجاد تلك التوليفة الصعبة بين جدية وكيل النيابة ، وفكاهية ادائه للدور ، فلم يفقد ظله الكوميدى ولم يفقدنا بالتالى قدرته على الاقناع ، واستطاع على الوجه الآخر أن يكون مركز اشعاع كوميدى فى المسرحية .

أما الجيل الثالث فهو الجيل الذى يقف على راسه **وحيد سيف** ومن بعده **نبيل بدر ومحمد نجم** ، اما **وحيد سيف** الذى يؤكد موهبته الكوميدية من دور الى دور ، فقد برع فى دور الفتى الصعيدى الغليظ ، ثم فى دور الشاب الجامعى المخنث معا وفى وقت واحد ، واستطاع أن يتخلص من لوازمه الكوميدية المألوفة ليجد لنفسه أسلوبا آخر جديدا ، استطاع أن يستخلصه من داخل أحشاء الدور ، ويجىء بعده **نبيل بدر** فى دور « عم صابر » ليؤديه

بقدرة واقتدار ، سواء فى جانبه الكوميدى او فى جانبه التراجيدى ، ولو انه أفاض فى الجرعة التراجيدية لساعد ذلك على تعميق الدور دون ما ضرورة حتمية للانزلاق فى المباراة الكوميدية مع الآخرين ، ثم يجىء **محمد نجم** الممثل الكوميدى الصاعد ليعلن عن وجوده الكوميدى ، مستفيدا من تمرسه السابق بخشبة المسرح ، باحثا لنفسه عن حركات خاصة وايماءات متميزة ، تاركا أثره وتأثيره معا ، وان كنت ما زلت أخشى عليه من الوقوع فى هوة الفارسـكة والخروج عن معطيات الدور .

أما النجمة المتناجمة **ماجدة الخطيب** فكانت معقولة فى حدود دورها ، لأنها استطاعت ان تلزم نفسها بحدود هذا الدور ، وان تعبر لا من خلال شخصيتها الخاصة كما هى عادتها دائما ، ولكن من خـلال شخصـية الدور ، لذلك تركت بصماتهـا على خشبة المسرح .

عموما لم تكن مسرحية ((**انهم يقتلون الحمير**)) بالعمل الذى يحسب لفرقة عمر الخيام المسرحية ، بمقدار ما يحسب عليهـا ، لأننا نرجو لهذه الفرقة الا تقتل المسرح فى اثناء قتلها للحمير ، والا فانهم لا يقتلون الحمير ، وانما يقتلون المسرح .. اليس كذلك ؟ !

هذه المسرحية المتوحشة
وحكاية بنت إسمها نرجس

«ربما لم تكن لى مهنة أمارسها سوى مهنتى الأصلية .. صناعة المسرح .. فكما أن النجار يجيد صناعة الكراسى .. أجيد أنا صناعة الضحك والبكاء وهما معا وجها الانسان .»

جان انوى

هذه العبارة التى قالها الكاتب المسرحى الفرنسى المعاصر جان انوى ، ان لخصت شيئا فانما تلخص فنه المسرحى كله . وان دلت على شيء فعلى أن رؤية الشاعر قد التقت بحدس الكاتب المسرحى ، وأن الخيال والواقع قد تلاقيا فى مركب درامى جديد ، هو ما يمكن تسميته بالخيال الواقعى ، والذى استطاع انوى أن يجسده فى مسرحياته الشهيرة .. **« المسافر بلا متاع » و « مهرجان اللصوص » و « بيتوس المسكين » و « رقصة مصارعى الثيران » و « البروفة المسرحية » و « بيكيت او شرف الله »** وفى مسرحيته الأكثر شهرة **« المتوحشة » !**

وهى جميعا المسرحيات التى استطاع **جان انوى** ان يشارك بها فى معاداة مسرحية القرن التاسع عشر الطبيعية المذهب ، ليقف جنبا الى جنب مع **لوركا واليوت وبيراندللو** ، وليصبح عن جدارة أحد الجيمات الثلاثة فوق خريطة المسرح الفرنسى المعاصر ، بعد كل من **جان جيرودو وجان كوكتو** ، وواحدا من المع صناع المسرحية فى النصف الأول من القرن العشرين .

من هنا يصبح استدعاء هذا الكاتب إلى خشبة مسرحنا المصرى الحديث ، شيئا على جانب كبير من الاهمية ، غير أن هذه الاهمية تفقد قيمتها عندما نقدمه لا كما هو ولا كما خلقه الله ، ولكن كما نريد نحن .. اعنى من خلال ما اعتدنا على تسميته بالاعداد والتمصير ، وهى عملية سئمنا من تكرار القول فيها بأنها خيانة للمسرح العالمى بمقدار ما فيها من جناية على مسرحنا المصرى ، لأنها لا تكاد تعرفنا بمسرح العالم من حولنا ، حتى تسد الطريق امام التأليف الابداعى فى المسرح .

فالمسرحية كما العملة ذات الوجهين .. احدهما هو التأليف والآخر هو الترجمة ، ولا ثالث لهذين الوجهين الا اذا افترضنا عملة ذات ثلاثة وجوه ، وهذه لا وجود لها حتى الآن .

على انه مهما يكن من هذا كله ، فاننا اذا تناسينا قضية الاعداد والتمصير ، متناسين معها اسم الكاتب المسرحى جان انوى ، واسم مسرحيته الشهيرة « المتوحشة » وتعاطينا هذا العمل الذى يقدمه « **المسرح الحديث** » بعنوان « **نرجس** » ، لوجدناه شيئا اكثر نظافة من الكثير والكثير جدا من « **الأشياء** » التى نشاهدها تحت اعلان الاعداد والتمصير ، والتى لا تشكل فى أغلبها « **عروضا** » مسرحية بمقدار ما تعطينا « **مقالب** » مسرحية !

فهنا عمل يجمع بين جدية المعالجة المسرحية للموضوع ، موضوع الماضى عندما يسطو على الحاضر يشد اليه مستقبل الانسان ، ويجثم فوق صدره بظله الكئيب كما الليل يجثو فوق أسطح المدينة ومن ثم يحجب عنه السعادة ، ويحول بينه وبين معانقة الحياة ، ولعل ابشع ثوب يرتديه الماضى عند أنوى وفى هذه المسرحية هو رداء الفقر !

والفقر هنا ليس جوع البطن ، ولا عرى الثياب ، وانما الفقر هو القهر ، قهر البكارة فى الجسد والطهارة فى الروح ، قهر النقاء

فى القلب والصفاء فى الاعماق ، قهر كل ما فى انسانية الانسان ، وهنا لا يصبح المال سبيلا الى السعادة ، بل عقبة فى طريق بلوغ هـــذه السعادة ، طالما انه يجيء من الأغنياء كما المن والسلوى على الفقراء ، فينكأ الجراح لتنزف المـا وسخطا لا يتوقفان ، ولا يملك الفقراء معهما سوى الانتصار لصرخة الماضى ، والافاقة من وهم الثراء والعودة الى حقيقة جرحهم .. حقيقة كونهم فقراء !

والذى يساعدهم على اجتلاء هذه الحقيقـــة ، اكتشافهم ان الأغنياء الذين يعطفون عليهم انما يعيشون على هامش الحياة ، لأنهم يعيشون على هامش الألم والمعاناة ، وبالتالى على هامش الحقيقة ، فوجوههم بلا اى تجاعيد ، وبشرتهم بلا اى ثقوب ، واعماقهم بلا أى اضطراب ، وهذا معناه ان حياتهم بلا اى حياة !

وهذا كله هو ما جسده جان انوى فى مسرحيته « **المتوحشة** » التى يتجلى فيها رفض السعادة ونبذ الحياة ، وما حافظ عليـــه **سيد خميس** فى تمصيره لهذه المسرحيـــة ، وان ارتدت « **تيريز** » ثياب « **نرجس** » و « **فلوران** » زى « **رافت** » فضلا عن تغيير الاطار المادى فى المكان والزمان ، بحيث نجد انفسنا أمام حكاية بنت اسمها نرجس ، نرجس الفتاة الجميلة اليافعة التى تنشأ فى أسرة فقيرة بائسة ، تمتهن الفن .. لفظا ومعنى ، وتعيش فى قاع الحيـــاة فى ابى قير بالاسكندرية ، فى ملهى من ملاهى الليل هو ملهى مخالى ، اما ابواها فلا ينظران للحياة الا من خلال المال ، ويدفعانها دفعا الى ان تبيع جسدها لكل قادر على الشراء ، حتى ولو كان « **حسين** » **العواد الفاشل** ، الذى يعمل معهما فى الفرقة ، والذى لا يفيق من السكر الا لكى يسكر من جديد .

ولكن « نرجس » تقع فى غرام « **رافت** » الفتى الوسيم ، ابن الأسرة العريقة ذات الثراء الوفير ، الحاصـــل على الدكتوراه فى الفلسفة ولكنه يهوى الفن والموسيقى ، ويهيم حبا بهذه الفتـــاة

المتوحشة صاحبة الصوت الجميل ، والتى صمم على ان ينتشلها من فقرها وبؤسها ليهب لها السعادة والثراء ، اما أبواها فلا يجدان فى هذه العلاقة سوى صفقة تجارية رابحة يكسبان من ورائها مبلغا من المال ، وأما حسين العواد فلا يجد فيها سوى منافسة قاضية او ضربة تحت الحزام تدفعه الى الحقد البغيض والكراهية السوداء ، وأما نرجس فتقع فعلا فى غرام هذاالفتى الذى تجد فيه كل معانى الحب والفن والجمال ، ولكنها المعانى التى توقظ فيهـــا الشعور بالجرح والمذلة والعار وكأنما بضدها تتميز الأشياء ، فتقع فريسة الحيرة بين السقوط فى القمة ، أو الارتماء فى القاع .

وينتقل بنا الفصل الثانى من الاسكندرية الى القاهرة ، ومن ملهى مخالى الى فيللا الدكتور رافت ، لقد اصبحت نرجس خطيبته وها هى بين جدران بيته تتهيأ لحفل الزفاف ، ولكنها تصطحب معها والدها بكل ما ينطوى عليه سلوكه من نهم وشراهة ، ومن همجية وبوهيمية ، لقد أصرت على اصطحابه لأنها لا تزال مشـــدودة الى الماضى ، وغير قادرة على التحرر من قيوده للارتماء فى حضن الحاضر ثم هى تريد أن تنتقم لا من حبيبها الثرى ولكن من الثراء ذاته الذى يرتع فيه هذا الفتى ، من خلال والدها العجوز الفاشل الذى يلطخ بسلوكه اللوحة الجميلة فى هذه الحياة ، وما ان يدرك رأفت مدى السخط والاغتراب اللذين تعيش فيهما نرجس ، حتى يبذل كل ما يستطيع ليغسل بحبه لها أوحال ماضيها ، ويمحو بطهره وشم الفقر العالق بلحم هذا الماضى ، وعبثا يحاول اقناعهـــا بالكلام الى أن تفر منه دمعة الفشل فى شفاء جرح المراة التى يحبها ، فيتمكن من قلبها الحب ، بعد أن غسلت اوحاله دموع الثراء .

ويجىء الفصل الثالث وقد قررت نرجس أن تصافح الحياة ، بعد أن استبعدت والدها من هذا البيت الفاخر ، رمزا لابتعادها عن كل علائق الماضى ، وكل ما يشدها الى الوراء ، ولكن سعادتها وهى تقيس ثوب العرس الأبيض استعدادا لليلة الزفاف ، تظل

سعادة يشوبها القلق ، ويعفر وجهها الاضطراب ، وسرعان مايتجسد هذا الاحساس عندما يعود اليها والدها مهرولا ليخبرها بأن حسين العواد الذى فقد صوابه بسبب حبه لها ، فى الطريق اليها لقتل خطيبها رأفت ، وانقاذا لحياة هذا الفتى الذى لا ذنب له سوى انه ثرى ، تتصدى له نرجس حتى تقنعه بأن يعود مع ابيها الى مصيرهما القديم ، وأن يتركاها لمصيرها القادم ، كى يبدأ كل منهم حياته من جديد . ولكنهما ينسحبان من حياتها بعـــد أن يوقظا فى أعماقها الاحساس باليأس والشعور بالندم ، فتقرر الانسحاب من هــذه الحياة الجديدة التى لم تخلق لها ، والتى لن تستطيع ان تستمر فيها طويلا ، لأنها لا بد وان تلتقى من حين لآخر بكلب ضال فى الطريق يحول بينها وبين السعادة ، وبينما هـــو فى غرفته يعزف مقطوعته الموسيقية **« عودة الفرح »** ، تتمتم هى بألفاظ الوداع ، تاركة ثوب العرس الأبيض ، حاملة حقيبتها الصغيرة الفقيرة ، دون أن يدرى عنها شيئا . . أى شىء !

وبهذه النهاية الطبيعية التى تتسق والتطور الدرامى للحدث تنتهى المسرحية ، أو كان ينبغى أن تنتهى ، دونما حاجة الى النشيد الختامى الذى حرص سيد خميس على وضعه حرصا على النهاية السعيدة للمسرحية ، فبدا مقحما على العمل من الخارج ، متناقضا مع منطق الأحداث . على انه فيما عدا هذه النهـــاية ، وفيما عدا الاغراق فى تصوير جو **« العوالم »** فى البداية ، استطاع الاعداد أن يحافظ على عمق المضمون الدرامى ، ومراحل تطور الحـــدث ، واستدارة بناء الشخصيات ، فضلا عن المغزى الاخلاقى العام ، كل هذا من خلال لغة مسرحية تمزج بين عامية الحوار وشاعرية التعبير طعمتها الأغانى الجميلة والدافئة التى وضعها شاعر العامية **سيد حجاب** ، وجسدتها الرؤية الاخراجية لدى المخرج **عبد الرحيم الزرقانى** ، الذى ربما حاول تحقيق حلم جان أنوى فيما أســماه **« بالخيال الواقعى »** وذلك من خلال المزج بين الواقعية الدارجـــة

والأسلوب الشاعرى ، ولو ان استغراقه فى تصوير لوحات الفصل الأول حيث جو الخمارة ، وسكارى الليل ، وبؤس العوالم بواقعية فاقعة ، قلل كثيرا من طرافة هذا المزج الجديد .. كذلك لم تكن الأغانى المسجلة بطريقة ((**البلاى باك**)) مما يتسق وهذا الأسلوب الاخراجى ، حتى بدت معه وكأنها شرخ فى جدار تلك الواقعيـــة الشاعرية فى الاخراج ، التى وفق فيها المخرج على امتداد المسرحية فيما عدا النشيد الختامى الأخير .

على انه اذا كان النص المسرحى كما يقول الفنان **جورج بيتوئيف** الذى صادق جان انوى واخرج بعض مسرحياته ، فى حاجة الى امتداد ، فعندئذ يتدخل الديكور واذا احتـــاج الى شرح تدخلت الموسيقى ، فقد استطاع **عبد الرحيم الزرقانى** أن يضع الديكـــور والموسيقى فى خدمة المضمون المسرحى ، وذلك من خلال خطـــوط **وفاء زيادة** التى استطاعت بواقعيتها الشعبية فى الفصـــل الأول ، ورومانسيتها الحالمة فى الفصلين الثانى والثالث ، أن تضفى على العرض قيمة جمالية ، وكذلك من خلال الحان **حسن نشأت** التى وظفت افتتاحيات الفصول الثلاثة حيث الأغنية الشعبية فى الأول، وصراع العود والبيانو فى الثانى ، ولحن الزفاف الحزين فى الثالث فضلا عن أغنية الوداع ، ان تبرز ما فى النص من مضمون درامى .

فاذا انتقلنا الى الاداء التمثيلى لسجلنا للمخرج توفيقه الكبير فى توزيع دور نرجس على الفنانة الكبيرة **سهير البابلى** ، فهى تكاد تكون الوحيدة من بين ممثلاتنا القـــادرة على القيام بهذا الدور ، ولا اغالى اذا قلت ان ما وصف به جان انوى بطلته ((**لودميللا**)) وهى تقوم بدور المتوحشة ، قريب مما يمكننا ان نصف به ســـهير البابلى .. الكلام الذى كانت تجيد فن ترتيله .. والصمت الذى كانت تجيد فن القائه ، لقد كنا نرى صوتهـــا ونسمع صمتها من خلال عودتها الحقيقية للاداء التمثيلى ، بعد أن كاد يقضى عليهـــا المسرح التجـــارى .

ويجيء بعدها **حسن عابدين** فى دور الوالد ليؤديه بتميز واضح، ويخرج به من هوة النمطية الى ذروة الشخصية مفجرا كل ما فيه من ظلال والوان ، وهذه لا يقدر عليها سوى الممثل القادر والقدير فى وقت واحد ، أما **رشوان توفيق** فعلى الرغم من لياقته الشكلية لهذا الدور ، الا انه أداه بسطحية لا تخلو من الفتور ، وكان مونوتونى الأداء ، فلم يكشف عن أى تطور فى بناء الشخصية ، ولا عن أى تعاريج فى رسم الدور . وهو ما وفق فيه **محمود العراقى** الى حد كبير ، وبخاصة فى النصف الأول من دوره ، حيث استطاع أن يتموج مع الدور صعودا وهبوطا ، ولو انه فى النصف الأخير كان فى حاجة الى اشباع الموقف بما لا يوحى بالانتقال المفاجىء ولكن بالتطور الطبيعى .

واما الفنانة **زوزو ماضى** فهى وان كانت كسبا لدورها الا ان الدور لم يكن كسبا لها على الاطلاق ، فهو وان أعلن عن وجودها الا انه لم يفرض هذا الوجود ، ولم يفجر قدرتها على العطاء ، وبالتالى لم تترك بصمات واضحة لاعلى جبين الدور ولا على خشبة المسرح ، على العكس من **عواطف رمضان** التى كانت شعلة متوهجة وطاقة متفجرة سواء فى دورها او فوق المسرح .

على أنه اذا كانت هناك كلمة تقال بعد هذا العرض بايجابياته وسلبياته ، فهى متى نقدم جان أنوى مترجما وليس ممصرا ، أو متى نقدمه من خلال المتوحشة وليس من خلال نرجس ، أو باختصار .. متى نقدمه كما هو .. أو كما خلقه الله ؟

حكاية تحكيها ٣ بنات

« لا نريد للفن المسرحى ان يكون أداة للدعاية ، والا ينظر اليه على أنه تجارة ، والا تشبه خشبة المسرح بالمنبر ، نريد للتربية أن تعطى المسرح والفن المسرحى المكانة التى يستحقانها ، وان يظل المسرح والفن المسرحى كما كانا دائما ، وينبغى أن يكونا دائما ، عرضا وتبادلا للصداقة بين البشر » .

هذه العبارة التى قالها المخرج الفرنسى **لوى جوفييه** ، والتى تعبر عن حاجة المسرح الفرنسى الى عروض تخلو من الدعاية والتجارة ومن الخطابية والمباشرة ، انما تعبر فى نفس الوقت عن حاجة مسرحنا فى الوقت الحاضر ، وصحيح اننا لا نعدم أمثال هذه العروض . ولكن الصحيح أيضا انها قليلة .. وقليلة جدا ، وربما استطعنا أن نضيف الى هذه القلة .. هذه المسرحية .. « **حكاية ثلاث بنات** » التى يقدمها مسرح الجيب تأكيدا لشعار **الطليعة ـ الجماهيرية** الذى يعنى طرح الأعمال التجريبية دون أن يتعارض ذلك مع أكبر مساحة من الجمهور ، فضلا عن اتاحة الفرصة عريضة واسعة امام الولادات المسرحية الجديدة .

فهنا مسرحية جديدة لكاتب جديد ، مسرحية تحكى عن ثلاث بنات فى ثلاثة بيوت تحاول كل منهن أن تثبت ذاتها وتؤكد وجودها من خلال الحب .. ولكنه الحب الذى يرتطم بالكثير من العقبات ، ويواجه العديد من الضغوط فلا يصبح حلا لمشكلة وانما يصبح هو نفسه المشكلة .. مشكلة تلك الموجودات التى يتصارع فى داخلها النور والظلام .. السعادة والشقاء .. الموت والحياة ..

وترجع هذه الضغوط والصعاب التى تواجه الحب وتقف فى طريقه فتؤدى به اما الى الفشل فى الحياة أو النجاح فى الموت ، الى **« الزمان »** الذى اختاره الكاتب لتجرى فيه أحداث مسرحيته ، وهو زمان الأربعينات عندما كانت مصر تعانى الكثير من الجراحات السياسية والاقتصادية تحت وطأة الاحتلال الانجليزى من ناحية، وتحالف قوى الاقطاع والراسمالية من ناحيـــــة أخرى . وكانت الطبقات المطحونة تبحث عن اخلاقياتها وتقاليدها وقيمها الاجتماعية الجديدة ، وتحاول الخروج الى الواقع الاجتماعى للمساهمة فى تغييره وتطويره .

وسط هذا التيار الزمانى الجارف اختار الكاتب **« مــكان »** مسرحيته .. حارة من حارات القاهرة القديمة ، بها ثلاثة بيوت متواضعة ، كل بيت منها يروى قصة فتاة .. اما الفتاة الأولى فهى **« كريمة »** التى تجمع بين الفقر والجمال .. بين المرارة وخفـــة الروح ، وعبثا تحاول ان تجد خلاصها فى الحب ، ولكن **« مكرم »** جارها فى الحارة ، الذى أحبته وبحبها وتعاهدا على الزواج ، يعصف به تطلعه الطبقى من ناحية ، ورفض امة لفقر كريمة من ناحية أخرى فيتخلى عن حبه ، ويهجر الحارة ليسقط فى القمة .. فى أحضـــان بنات الذوات ، أما كريمة فيتخلى مكرم عنها ، ولفشلها فى الحب تترك الحارة هى الأخرى لتسقط فى القاع .. فى احضان جنـــود الاحتــــلال .

وهكذا تنتهى حكاية البنت الأولى ، أو حكاية الحب الذى يقف عند **حافة الموت** ، لتبدأ حكاية البنت الثانية أو حكاية الحب الذى يقف عند **حافة الحياة** .. وكأنهما وجهان لموقف واحد ، الوجود بدون حب هذا هو الشتاء القارس الفظيع ، أو الحب بدون وجود وهذا هو الموت فى مطلع الربيع ، فالفتاة الثانية **« رقيــة »** التى تحت جارها **« أحمد »** ويبادلها الحب ، تحاول بكل قوة أن تنقذ حبها بالوقوف فى وجه أمها التى تفضل عليه المعلم **عرفة الزنفلى** ،

وصحيح ان احمد شاب وسيم ، ومدرس ناجح ، ووطنى مخلص، ولكن المعلم عرفة هو الذى ينفق على هذا البيت . وعندما يذهب أحمد الى القنال لمقاومة الانجليز ، لا تملك رقية امام انقطاع اخباره ، واحتياج اسرتها الا أن ترضخ لارادة أمها ، وتكون الزوجة الرابعة للمعلم عرفة .

وهكذا تنتهى حكاية البنت الثانية ، او حكاية الحب الذى يقف عند حافة الحياة بحثا عن لقمة العيش ، لتبدأ حكاية البنت الثالثة او حكاية الحب الذى لا يرتبط بشخص معين او فرد بالذات، فيكون مصيره كما فى حالة كريمة **السقوط فى الموت**، او كما فى حالة رقية . . **السقوط فى الحياة** ، وانما الحب هنا فى حالة **((منى))** يتجه الى مثل اعلى ، الى قيمة كبرى ، يتجه اتجاها راسيا حيث الوطن والمستقبل والمصير ، ف ((منى)) التى كانت طالبة تتلقى دروسها على يد أحمد، تصبح الآن التعبير الحى عن الجيل الجديد ، جيل الأمل والعمل كجناحين يحلق بهما الحب ، فعندما يقول لها **((حمدى))** جارها وزميلها فى المدرسة : **((حنتعب يا منى ، حنسهر !))** . ترد عليه بكل يقين : **((ده أحلى تعب ، حارتنا حتبقى شارع كبير ، شارع واسع ، الناس فيه بتضحك . . بتشتغل . . بتحب))** .

وبهذا المعنى تنتهى هذه المسرحية التى حاول كاتبها الشاب **جمال عبد المقصود** ان يجعلها نوعا من **((القصيد المسرحى))** حيث تعالج تيمة الحب على ثلاثة مستويات ، وحيث تصبح المسرحية كلها ثلاثة تنويعات على تيمة أو حكاية واحدة ، على انها ليست التنويعات التكرارية التى يكرر بعضها البعض ، ولكنها التنويعات التكاملية التى يكمل كل منها الآخر ، بحيث تشكل فى النهاية ذلك القصيد المسرحى المتعدد الحركة ولكنه واحدى الايقاع ، لذلك صب الكاتب مسرحيته فى العديد من المشاهد المسرحية التى جاوزت الثلاثين مشهدا ، ووزع الحدث المسرحى على هذه المشاهد توزيعا يخرج به من الاطار التقليدى لمراحل تطور الحدث حيث البداية

والوسط والنهاية ، الى الاطار التجديدى الذى يتم فيــه توزيع جزئيات الحدث هنا وهناك ، بحيث يلتئم فى النهاية فيما يسمى بالانطباع الكلى العام ، الذى يحدث فى وجدان المتفرج .

وخطورة هذا التكنيك الذى استخدمه **رشاد رشدى** وبخاصة فى مسرحيته **« نور الظلام »** هو احتمال فقدان الوحدة العضـــوية للعمل الفنى ، وهو ما لم يوفق فيه **جمال عبـــد المقصود** سواء فى تقسيم المسرحية الى ثلاثة فصول ، لا ينتهى كل منها نهاية حقيقية لأنه يمكن ان ينتهى عند أى مشهد ، أو فى الخلط بين مستوى الواقع والخيال أو الواقعى واللاواقعى كما فى عودة مكرم فى نهاية المسرحية وحواره مع أخته « منى » وحبيبته « كريمة » .

كذلك اعتمد الكاتب على مقومات الشكل الكيفى . . على المقابلة والمفارقة او التشابه والاختلاف ، فالوحدة المؤلفة من مكرم وامه نرجس ، تشبه الوحدة المؤلفة من رقية وأمها فاطمة ، والوحدتان معا تختلفان عن الوحدة المؤلفة من احمد وأمه آمنة ، ورغم جمالية هذا التشكيل المسرحى الا أن المؤلف من ناحية لم ينجح فى تعميمه لأن « كريمة » تظل وحدها بلا وحدة تنتمى اليها ، ودون أن تكون بطلة للمسرحية لأنها مسرحية شخصيات لا ابطال ، وهو من ناحية اخرى ليس الأسلوب الذى يصلح للمسرح الواقعى وان كان صالحا للمسرح التعبيرى ، ومن هنا كان خلط الكاتب بين الأسلوبين التعبيرى والواقعى ، ولجوئه الى « الفلاش باك » باستمرار .

واذا كان هذا التكنيك المسرحى صعبا على المؤلف ، فهو أكثر صعوبة بالنسبة للمخرج ، خاصة اذا لم تكن خشبة المسرح مهيأة لهذا اللون ، ومن هنا لجأ **محمـــود الألفى** الى الاضاءة للتنقل بين المشاهد لعدم وجود المسرح الدائرى الذى ينقل وحدات الديكور، ورغم تعارض هذا الأسلوب مع الاطار الواقعى للمسرحية ، فلم تكن الاضاءة منضبطة فى كثير من المشاهـــد ، الأمر الذى ادى الى بطء

الايقاع وبخاصة في الفصل الثاني ، كما ادى الى الخلط بين الواقع والخيال كما في الفصل الثالث والأخير .

وبمقدار ما نجح المخرج في تجسيد مشـــاهد « الفلاش باك » لتجانسها مع الأسلوب العام للمسرحية، لم يكن هناك مبرر لاستخدام « البلاى باك » لتعارضه مع هذا الأسلوب ، وبمقـــدار ما نجح في تقسيم المسرح الى ثلاثة مستويات مستوى علوى هو مستوى مكرم وفي مواجهته احمد ، ثم مستوى اوسط هـــو مستوى رقية وفي مواجهتها كريمة ، واخيرا المستوى الادنى وهو مستوى الطريق حيث تنبثق منى تعبيرا عن الجيل الجديد ، لم يكن موفقا في التعبير عن جو الأربعينات الذى نص عليه الكاتب ، والذى لم تخدمه فيـــه لا الموسيقى ولا الملابس ، فالموسيقى التى وضعها **حسين الصعيدى** كانت أقرب الى وقتنا الحاضر ، وكان في امكانه الاستعانة بموسيقى **سيد درويش** أو بعض الحانه لنقل هذا الجو ، فضلا عما في هـــذه الموسيقى من اقتراب من الجو الاذاعى والابتعاد عن الجو المسرحى، أما **ساميـــة خفاجة** فلم يكن تصميمها للملابس مما يعطى جـــو الأربعينات، ولا مما يعطى الجمال المسرحى ، كانت الملابس أى ملابس هذا رغم توفيقها في تصميم الديكور ، الذى جمع بين طراز المشربيات القديم ، مضافا اليه اكسسوار الأحياء الشعبية .

واخيرا يجىء الممثلون الذين وفق المخرج في اختيار اكثرهم ، وفي ان يعبروا حتى على المستوى التمثيلى عن ثلاثة اجيال ، الجيل الذى تمثله **ميمى شكيب وعزيزة حلمى** ، وكانت كل منهما مقبولة في حدود دورها الصغير ، الأولى في دور الأم فاطمة القوية في ضعف، والثانية في دور الأم آمنة الضعيفة في قوة ، هـــذا على العكس من الممثلة **عائشة سالم** في دور الأم نرجس ، والتى لم تكن مقنعة على الاطلاق ، ثم الجيل الذى تمثله **آمال رمزى** الممثـــلة السينمائية المتمسرحة ، التى تتعامل مع خشبة المسرح بنفس الأسلوب الذى تتعامل به مع شاشـــة السينما ، وصـــحيح انهـــا ملائمة للدور ،

وصحيح انها بذلت مجهودا واضحا ، ولكنها تحتاج الى الكثير من التشبع بالأداء المسرحى ، سواء من ناحية الأداء الحركى او التلوين الصوتى ، ولو انها تخلت عن الطريقة « **الشويكارية** » فى التعبير لكان ذلك افضل لها بكثير ، اما **نادية الشناوى** فقد اقتربت اكثر من لغة الأداء المسرحى ، وبدت فاهمة لدورها، مستوعبة لظلاله ، وأن كان ينقصها تلوين الانفعال حسب تموج الدور ، والتعبير لا بملامح وجهها فحسب ، ولكن بحركات جسمها كله .

وعلى الوجه الآخـر من هاتين الممثلتين يجيء الممثلان **ابراهيم عبد الرازق** الممثل الذى يخطو خطوات فسيحة الى الأمام ، والذى بذل مجهودا واضحا كى يرتدى دور مكرم ، رغم حاجة هذا الدور الى ممثل اكثر رومانسية فى الشكل والتكوين ليس هو بالتأكيد ابراهيم عبد الرازق ، ثم يجيء الممثل **رجائى توفيق** الذى وان بدا ملائما لدور احمد الا انه يحتاج الى مزيد من التمرس بخشبة المسرح ، يحتاج الى رومانسية التعبير فى المشاهد الحالمة ، والى حرارة الانفعال فى المشاهد الوطنية ، والى التخلى عن طريقة **شكرى سرحان** فى الأداء والتعبير ، واخيرا تجيء **ميرفت الجندى** تعبيرا عن الجيل الجديد، والجديد جدا ، وهو التعبير الذى يحمل النضارة الفنية فى احدى يديه ، ويحمل الجدية الشخصية فى اليد الأخرى ، والذى يعد بالعطاء الأخضر فوق ضفاف المسرح ..

مأساة شكسبير على أيدي الثلاثي !

الحب في الموت .. أو . **الموت في الحب** .. هو الموضوع الرئيسي الذي ادار عليه عدد من كبار الكتاب قصصهم ورواياتهم تلك التي كان من اشهرها حكاية .. **تريستان وايزولده** .. و .. **باولو وفرانشيسكا** .. و .. **وروميو وجوليت** فضلا عن حكاية ((**قيس وليلي**)) ، وكلها تحاول ان تجيب على السؤال الخالد .. هل الفشل هو الكلمة النهائية في كل دراما عاطفية ، وان المــوت حق على كل حب ، كما هو حق على كل حي ؟

ان **ارسطو** يجيب على هذا السؤال اجابته الخالدة .. ((**ان حبا أمكن يوما ان ينتهي ، لم يكن في يوم من الأيام حبا حقيقيا !**)) وهــذا معناه ان الحب الحقيقي لا ينتهي ولا يموت لأنه قوة ايجابية .. وطاقة ابداعية .. وحياة ، ولا يمكن للحيـــاة ان تعبر عن نفسها بالموت ، او تجد نفسها في صميم العدم ! وهنا يصبح الانتحار لحظة ساقطة في تيار الحياة ، او حالة مرضية في تجربة الحب، **لانه لايحل** المشكلة الا ليصبح هو نفسه المشكلة ، ولا يؤكد الحب الا بالقضاءعلى كل حب ، ولا يدل على حرية الانسان الا بالغاء الانسان ذاته !

ومن هذه النقطة الاخيرة التي ترفض ((**الانتحــار**)) كحل لأي مشكلة حب ، ظهرت الروايات العديدة التي تتسق وروح هــذا العصر ، والتي تعارض الروايات القديمة التي كانت تعبر عن عصر مضى .. عصر الرومانسية بأشجانه ونواحه ، وبكل ما فيه من بكاء على الاطــلال . وربما كانت رواية ((**روميو وجولييت**)) بالذات ، أكثرها جميعا هدفا للمعارضة ، فما اكثر المعالجات العصرية التي

ظهرت لمسرحية **شكسبير** الخالدة ، وكلهـــا تحاول ان تطور فكرة **« الحب الأبدى »** بما يتلاءم وروح هذا العصر ، بحيث لا تعنى هذه الابدية **« الموت فى الحب »** عن طريق الانتحار ، ولكن **« الحيـــاة فى الحب »** عن طريق الكفـــاح والاستمرار ، وبذلك يمكن أن يصبح **« الحب »** قيمة عصرية رابعة تضاف الى القيم التقليدية الثلاث .. وهى **الحق والخير والجمال !**

ومن احدث المعالجات العصرية لمسرحية **« روميو وجولييت »** تلك التى قدمها المخرج المسرحى الجزائرى الاصل ، الفرنسى العمل والاقامة **روبير حسين** على **« مسرح الشعب »** بمدينة ريمز بفرنسا ، عن اعداد فرنسى قام به **جان فوتييه** الذى تخفف تمـاما من الاطار التراجيدى واقترب من المناخ الكوميدى محاولا تأكيد رؤيته الخاصة عن مولد المأساة من روح الكوميديا ، فضلا عن تأكيد الفكرة العامة القائلة بأن الكوميديا هى النوع الوحيد الذى يلائم هذا العصر ، بعد أن انسقنا جميعا الى المهزلة انسياقا الى القنبلة الذرية .

ورغم استعانة جان فوتييه بفكرة الاقنعة الأغريقية التى طورها **كل من بيراندللو واونيل** فى المسرح الحديث ، فقد احتفظ للمسرحية بخطوطها الرئيسية .. الشابان اللذان يقـــع كل منهما فى غرام الآخر ، والأسرتان اللتان تتناحران لدرجة الالقاء بولديهما فى الطريق العام ، والقدر الذى يناصب العاشقين العداء ، والمربية التى تقف الى جوار الفتاة ، والقريب الذى يقف الى جوار الفتى ، هذا فضلا عن مشهد الشرفة المشهور الذى يناجيان من خلاله وجه القمر ، وتضطرب على شفتى جولييت عبارة شيكسبير الشهيرة : **« لا .. لا تقسم على حبى بوجه القمر .. ذلك الخداع .. فى كل مســـاء يكتسى وجها جديدا »** .

واخيرا تجىء مسرحية **« جوليو وروميت »** التى تقدمها فرقة **« ثلاثى أضواء المسرح »** ، لتشكل هى الأخرى نوعا من المعارضـــة

لمسرحية شيكسبير او المعالجة الجديدة لتلك المسرحية القديمة ، والركيزتان المحوريتان اللتان تقوم عليهما هذه المعالجة هما .. **رفض فكرة الانتحار من ناحية المضمون ، والاقتراب من ناحية الاطار من الروح الكوميدى ، على انه ينبغى أن يشار صراحة الى ان هـــذه** المسرحية استطاعت ان تنجو من « **المازق الشكسبيرى** » الذى وقع فيه أكثر من تصدوا لمثل هذه المحاولة فبدوا أقزاما معاصرين أمام العملاق التاريخى ، وذلك بتجنبها الالتزام بالنص الشكسبيرى .. مترجما أو ممصرا أو مقتبسا ، والاقتصار على الفكرة العامة بحيث تكاد تبدأ مسرحية « **جوليو وروميت** » من حيث انتهت مسرحية « **روميو وجولييت** » !

وتبدأ المسرحية بما يشبه « **البرولوج** » أو الاستهلال المسرحى حيث يطالعنا مشهد الشرفة بأطاره التقليدى ، واتفاق العاشقين التاريخيين على الانتحار ، ثم ننتقل الى شرفة اخرى عصرية ، ولكن فى حى من الأحياء الشعبية ، حيث يتفق عاشقان جديدان أيضا على الانتحار هما « **حسبو وعزيزة** » أو كما سميا نفسيهما تأثرا بالأفلام السينمائية « **جوليو وروميت** » أما سبب اقدامهما على الانتحار فهو وقوف اسرتيهما فى وجه هـــذا الحب ، لا لتعصب حزبى أو تعصب عنصرى ، ولكنه التعصب الكروى ، فأسرة حسبو او جوليو متعصبة **لنادى الزمالك ،** وأسرة عزيزة أو روميت متعصبة **للنادى الأهلى** ، وحبهما أصبح مستحيلا نتيجة لتعصب الأسرتين !

وتدور المسرحية فى أحد الشاليهات الذى انتقل اليه العاشقان ليقضيا ليلتهما الأخيرة .. **ليلة الحب والموت** ، ويلجأ المؤلف الى سلسلة من المصادفات والمصادمات التى تحول بينهما وبين الانتحار فقد اســــتقبل حسبو الحلاق « **ســـمير غانم** » على انه الأمير « أبو شامة » العـــائد من استراليا لقضــــاء ليلة زفافه فى هذا الشاليه ، وكانت الأميرة عنبر « **فادية عكاشة** » قد اتفقت معــه

على أن تعطيه مجوهراتها البالغ قيمتها نصف مليون جنيه كشريكة له فى مشروع تربيـــة الخيول الاســـترالى ، ويعلم أحد اللصوص **« جورج ســـــيدهم »** بهـــذا كله فيتهجم على عزيزة **« بوسى »** فى غرفتها للاستيلاء على المجوهرات ظنا منه أنها زوجة الأمير . وبعد أن يكتشف الحقيقة يشفق عليهما ويحاول أن يمنعهما من الانتحار ولكنهما يصران عليه ، الى أن يظهر الأمير ابن غير شرعى هو وحيد **« مدحت جمال »** الذى يتسول على البيانولا فى الطريق العـــام ، ويهتز ضمير اللص فيحتضن الطفل ويتخذه نقطة تحول فى حياته، كذلك يهتز ضمير عزيزة فتشعر نحو بأمومة طاغية وتعـــدل عن الانتحـــار ، أما حسبو فيدرك أن الانتحـــار ليس حلا وانما هو مشكلة ، وأن الفشل هو الذى يدفعه اليه وليس الحب .

وتحدث جريمة تهريب عملة ٢٠ الف جنيه استرلينى ، يتهم فيها وحيد فيحاول كل من الثلاثة أن يفـــديه ، ولكن الشرطة تتدخل فى الوقت المناسب لتكشف للجميع أن « وحيـــد » ليس مجرما ، ولكنه المرشد الذى أبلغ عن الجريمة ، وتنقذ حياة الثلاثة جورج وسمير وبوسى ، ويلقى القبض على صاحب الشاليه **« زكريا موافى »** ومديره **« أسامة عباس »** ويعود الحب للجميع ، أو يعـــود الجميع للحب !

تلك هى الخطوط العامة فى المسرحية التى كتبها **فهيم القاضى** مبتعدا فيها بقدر الامكان عن المسرحية الشكسبيرية ، مقتصرا على مناقشة فكرة الانتحار كحل لمشاكل الحب ، وبمقـــدار ماوفق فى الابتعاد عن شكسبير ، لم يوفق فى الاقتصار على مناقشة فـــكرة الانتحار على امتداد المسرحية ، وهى الفكرة التى استنفد معالجتها فى الفصل الأول ، ولم يكن الفصلان الاخران ، الا **« لف ودوران »** حول هذا الفصل ، وصحيح انه ادخل موضوع الطفل فى الفصلين الثانى والثالث ، والكنه الموضوع الدخيل الذى لا علاقة له بالحدث

الرئيسى ، والذى بدا كما العضو الغريب فى جسد المسرحية ، فهو من ناحية ادى الى افتعال بعض الأحداث غير المنطقية مثل حادث التهريب كله ، وأدى من ناحية اخرى الى تحويل التيار الكوميدى فى المسرحية الى تيار ميلو درامى ساذج ورخيص على طريقة الأفلام الهندية .

واذا كان موضوع الطفل رغم ميلودراميته وسذاجته قد شكل حلا للانتحار ، الا انه جاء على حساب سبب الانتحار ، وهو الصراع الكروى بين الأسرتين ، الذى بدا فاترا لا تأثير له على الاطلاق ، لأنه لم يكن من خلال موقف درامى ، ولكن من خلال كلام فكاهى بين جوليو وروميت ، لذلك كان ظهور الأبوين فى نهاية المسرحية مفاجئا وغير مبرر ، لأنه لم يكن لهما وجود منذ بداية المسرحية .

على اننا اذا استبعدنا من المسرحية المصادفات الهزلية مثل دخول الشنطة وخروجها ، والمصادمات الكوميدية كما فى دخول جوليو وروميت فى مأزق مستمرة داخل الشاليه ، فضلا عن موضوع الطفل من اوله الى آخره ، لاستطعنا أن نقول ان هذه المسرحية من ناحيتى المضمون الفكرى والبناء الدرامى مسرحية من فصل واحد ، وما عدا ذلك لا علاقة له بالمسرحية على الاطلاق .

ويجىء الاخراج ليسجل اللقاء الثالث بين «فرقة الثلاثى» وبين المخرج حسن عبد السلام ، وهو اللقاء الذى يرتفع على مستوى اللقاء الثانى « موسيكا فى الحى الشرقى » دون أن يصل الى مستوى اللقاء الأول « طبيخ الملايكة » ، على أنه اذا كانت «جوليو وروميت» لم تتميز من ناحية البناء الدرامى .. تكامل عناصره ، تجانس تطوره اتساق الأحداث ، فقد امتازت من ناحية الاستعراض المسرحى بكل ما فيه من موسيقى غنائية ، واضاءة تعبيرية ، وتابلوهات راقصة ، وعرف حسن عبد السلام كيف يغطى ضعف المضمون فى الفصلين الآخرين بقوة الفرجة على امتداد المسرحية ،

فلم يخاطب العقل الذى يفكر ، وانما خاطب الأذن التى تسمع ، والعين التى ترى !

ولقد نجح فى تجسيد **« البرولوج »** الذى استهل به المسرحية ، ولكنه من ناحية كان ينبغى أن يفصله عن الفصل الأول حتى لا يؤدى الى اللبس فى ذهن الجمهـــور ، وكان ينبغى من ناحية أخرى أن يجعل ظهور الأبوين فى نهاية المسرحية على شكل « أبيلوج » بدلا من ظهورهما المفاجىء وغير المبرر فى نهاية الاحداث .

كذلك فيما يتعلق بمشـهد الحـلم أو الكابوس الذى برع فى تصويره حركة واضاءة ، كان ينبغى أن ينتهى بجوليو وروميت وهما على « الكنبة » يحاولان ان يفيقا منه ، بدلا من وقوفهما معا فى امامية المسرح ، مما أدى الى الخلط فى ذهن الجمهور .

على أنه فيما عدا الاطالة فى بعض المشاهد كما فى محاكمة الطفل ومحاولة انتحاره ، وكما فى مشهد الشرطة بين جورج وســـمير ، وفيما عدا بعض الاستعراضات الغنائية المقحمة كما فى استعراض **« العدة .. العدة »** واستعراض **« فتيات الشاليه »** فضـــلا عن الافتتاحية الموسيقية البالغة الطول ، كان حسن عبد السلام موفقا فى تحقيق متعة العرض المسرحى ، مستفيدا على جانب « الصوت » من الموسيقى والألحان اللذين وضعهما **حلمى بكر** فيما عدا الافتتاحية الموسيقية الطويلة ولحن **« العدة »** ومستفيدا على جانب **« الصورة »** من الديكور والملابس اللذين وفق **مجـــدى رزق** فى ان يحقق لهما الجمال التشكيلى ، والاداء الوظيفى ، اما الرقصات التى صممها **كمال نعيم** فكانت دون مستوى الجانبين الموسيقى والتشكيلى ، ربما لقدرة كمال نعيم على تصميم الرقصات الشعبية دون التعبيرية فضلا عن افتقاده للحس الدرامى بوجه عام .

فاذا تركنا الاطار المادى وانتقلنا الى الأداء البشرى ، لكان أول ما يفاجئنا فى **« فرقة الثلاثى »** هو اهتزاز الضلع الثالث فى هـذا

المثلث أو القاعدة التى يقف عليها الضلعان الاخران جورج وسمير، بخروج **صفاء أبو السعود** ، بعد **هالة فاخر** ، بعد **سهير البارونى** ، ولا أدرى لماذا يحرص ((**الثلاثى**)) على أن يــكون ((**ثنائيا**)) .. وفاء لذكرى ((**الضيف احمد**)) ؟ ربما ، ولكن الذى يعنينا الآن هو أن خروج « صفاء أبو السعود » بمقدار ما يشكل خسارة فنية بالنسبة لها يشكل خسارة أخرى بالنسبة للثلاثى ، وليس أدل على ذلك من الممثلة الناشئة ((**بوسى**)) التى كانت دون مستوى دورها بكثير ، بل دون مستوى الوقوف امام الممثلين اللامعين جورج وسمير ، وصحيح أن تشجيعها واجب ولكن محاسبتها أيضاً حق ، فهى تتمتع بجمال الصورة ، ولكن الصورة الجميلة وحدها لا تكفى ، وخاصة اذا قامت صاحبتها بدور « عزيزة » البنت البلدى بطريقتها الخاصة فى الأداء والتعبير ، لذلك كانت « بوسى » بعيدة تماما عن هذا الدور ، ولم تكن مقنعة على الاطلاق ، كانت قبــــلة باردة على جبين المسرح . ورغم الملابس المثيرة التى ارتدتها ، فهى تحتاج الى تشبيع نطقها للكلام، وتلوين أدائها الصوتى ، وتشكيل وقفاتها وحركاتها على المسرح .

اما النجمان اللامعان **جورج وسمير** فقد عرفا كيف يتألقان فى سماء هذه المسرحية ، وكيف يضيفان الى رصيدهما التمثيلى اسهما جديدة ، وذلك باحساسهما بالجمهور من خلال الدور ، لا بالدور من خلال الجمهور ، ومن هنا كان التزام كل منهما بحدود دوره دون اسفاف هزلى أو ابتذال كوميدى ، أما **جورج** فقــد أضاف أسهما تراجيدية الى رصيده فى الأداء الكوميدى ، وذلك من خــلال بعض المواقف الجادة التى اداها باتقان جعل الجمهور يفصل بين صورته الكوميدية وبين اتقانه لهذا الدور ، كذلك وفق ((**سمير**)) فى أدائه لدور جوليو دون أن يقع فى هوة « الفارسكة » .. والا لما اقنعنا بمحاولته فى الانتحار ، ولو أنه كان أقدر على تفجير مواهبه الكوميدية فى مشاهده مع جورج اكثر منها مع بوسى أو مع الطفل الصغير .

بعد ذلك تجىء **فادية عكاشة واسامة عباس وزكريا موافى** ليبرز كل منهم فى دوره أو فى حدود دوره ، ولو انهـــا الأدوار الثانوية الصغيرة الأقرب الى العوامل التكميلية او المكملة .

وأخيرا فان هذه المسرحية « **جوليو وروميييت** » بايجابياتهـــا وسلبياتها معا ، تحسب لفرقة الثلاثى أكثر ممـــا تحسب عليهم ، باعتبارها عملا كوميديا فيه الكثير من الفرجة ، وأن كان فيه القليل من الفكر !

ست شخصيات تبحث عن هنرى الرابع

« تريد أن أذكر لك شيئا عن تاريخ حياتى ، آه .. ما أصعب هذا الطلب ، وذلك لسبب بسيط ، لقد نسيت ان أحيا حياتى .. نسيت حتى أصبحت اليوم عاجزا عن كتابة اى شىء .. اللهم الاانى لا أحيا حياتى ، بل اكتبها فقط ، فالسعداء لا يجدون وقتا للكتابة »

هذه العبارة التى قالها الكاتب الايطالى الشهير والكبير **لويجى بيراندللو ،** ردا على أحد الناشرين عندما سأله أن يدون تاريخ حياته، تصور حياة هـــذا الكاتب ومأساته ، بقدر ما تعكس لون فنـــه ومسرحياته ، حتى اننا لا نكاد نجد كاتبا ارتبطت حياته بكتاباته مثل بيراندللو ، ولا نكاد ندرى ان كانت حياته هى مرآة فنه ، أم ان فنه هو مرآة هذه الحياة !

فبيراندللو من الناس الذين لم يحيوا حياة استوائية مسطحة أو حياة تراخ واسترخاء ، وانما كانت حيـــاته حافلة بالنتوءات والتعاريج ، ملأى بالحفر والمطبات ، حتى أنه كان يحسبها بالليالى لا بالأيام ، وهى ليال تعددت فيها تجربة الظلام .. **الولادة فى ظلام الرحم ، والموت فى ظلام القبر ، والحياة فى ظلام السنين والأيام ،** وتجربة الظلام هذه التى مر بها بيراندللو ليست تجربة سيكلوجية بحتة بل هى أيضا تجربة ذات دلالة درامية .. فيها احس بيراندللو بمعنى اللاواقعية ، ومن خلالها عبر عن فزعه من أن يدفن حيا ، ومن الا يكون موته موتا كاملا .

فقد ولد فى عام الوباء ، عام ١٨٦٧ الذى اجتاحت فيه الكوليرا جزيرة صقلية ، فانتقلت أمه الى قرية اجريجنتو حيث ولدته هناك بعيدا عن أبيه الذى كان يعمل فى المدينة ، والذى لم ينج من الوباء وان نجا من الموت . واغرقت الفيضانات مناجم الكبريت التى كان يمتلكها أبوه ، فانتقلت الأسرة الى الفقر من بعد الغنى ، وأصيبت احدى شقيقاته بالجنون ، فأثر ذلك فى نفسه تأثيرا بالغا ، وزوجه أبوه من ابنة شريكه فى المناجم عساه ينقذ سمعته ، ففقد بذلك خطيبته الأولى ، وبدأ مع زوجته قصة طويلة تفيض بالغيرة والمرض والجنون .

واشتعلت نيران الحرب العالمية الأولى ، وكأنما اشتعل فى بيته الحرائق ، ماتت أمه فى صقلية ، وتركت أباه شيخا محطما فاقد البصر ، وذهب أكبر أبنائه الى ميدان القتال فوقع فى الأسر ، ومات ابنه الثانى فى خط النار ، وحاولت أحب أولاده الى قلبه أن تطلق على نفسها النار هربا من جحيم أمها التى أصابها الجنون . أما هو فلم يبق أمامه الا أن يهرب من عالم الجنون الذى يحيط به فى بيتـه ، الى عالم آخـر لا يكاد الواقع فيه يتميز عن الوهم ، ولا الحقيقة عن الخيال .. انه عالم المسرح . ! وكان قد فكر من قبل فى الانتحار ، غير أن ارتباطه بالفن جعله يتشبث بالحياة ، لعل القدر يحقق له المعجزة فيختفى بغير أن يموت ! وأعجبته الفكرة .. **فكرة أن يختفى بغير أن يموت ،** فقرر أن يصورها فى رواية سماها « المرحوم ماتيـاس باسـكال » كانت هى الركيزة المحورية التى أدار عليها رواياته ومسرحياته ! والتى تحكى قصة رجل اختفى على زعم أنه قد مات ، ثم عاد فظهر محاولا بلا جدوى أن يبدأ حياته من جديد ، فى ظروف أخرى وتحت اسم آخر !

ان اخلاص بيراندللو لزوجته رغم جنونها المدمر ، لم ينفعه فى شىء ، كما لم تنفعه كل محاولاته للظهور أمامها على حقيقته مجردا من كل قناع ، ان لويجى الحقيقى لم يعد له وجود ، لقد صار رجلا

آخر ، صنعته زوجته من أوهامها وشكوكها وجنونها المخيف ، وحرمته من ان يحيا حياته ، وجردته من كل حرية الا حرية البهلوان الذى يسقط من السماء الى الأرض وهو يتشبث بمظلة من الكلمات والأفكار ! وفى هذا الازدواج سر مأساة لويجى بيراندللو ، وسر مأساة شخصياته المسرحية ، وربما كان اكثر شخصياته تعبيرا عن هذا المعنى هو « **هنرى الرابع** » الذى نسمعه يصرخ بأعلى صوته : **« اتركونى أعيش حياتى البائسة ، حياتى التى حرمت على »** .

فهنا ايضا فى هذه المسرحية نجد شابا يشترك فى حفلة تنكرية ، فيختار ملابس هنرى الرابع . امبراطور المانيا الذى ولد فى عام ١٠٥٠ وتوفى فى عام ١٠٩٧ ، ويصطحب معه فى هذه الحفلة سيدة شابة جميلة اسمها **ماتيلدا سبينا** ، ويدخل فى منافسة مع **بيلكريدى** فيسقط من فوق حصانه ، ويفقد ذاكرته ، ويصاب بالجنون ، ويذهب به الجنون الى اعتقاده بأنه « **هنرى الرابع** » ولا يملك الأصدقاء الا مجاراته فى هذا الاعتقاد ، واحاطته بمظاهر العالم أيام هنرى الرابع ، ويظل يحيا فى هذا العالم اثنتى عشرة سنة ، الى أن يعود اليه وعيه ، ويستعيد الذاكرة ، فيدرك انه لم يكن يعيش فقط فى عالم الوهم وعلى هامش الحقيقة ، بل انه أضاع أحلى أيام شبابه ، وأزهى سنوات عمره ، ولا مفر أمامه الآن الا مواصلة الحياة بالتظاهر بالجنون ، فربما كان أفضل من معاناة العالم من الداخل ، ملاحقته من الخارج !

وتقرر صديقته ماتيلدا سبينا العمل على شفائه ، فتذهب الى القصر ، ومعها بيلكريدى الذى أصبح عشيقا لها ، وفريدا ابنتها ، وخطيبها المركيز دى نولى ، والطبيب النفسانى جينونى ، والمرافق لهم جوفانى ، لقد جاءت هذه الشخصيات الست الى القصر ، تبحث عن هنرى الرابع ، عساها تستطيع أن ترده الى حالته الطبيعية !

أما « ماتيلدا سبينا » فتتظاهر بأنها « **الدوقة اديلايدى** » حماة الامبراطور ، كما تتظاهر ايضا بأنها المركيزة **ماتيلدا دى كانوسا** ..

السيدة التى احتفت بالامبراطور فى ينـاير ١٠٧٦ بقصرها باقليم توسكانا ، عندما زار ايطاليا لحج الكفارة ، ونوال الغفران من البابا جريجورى السابع ، واما بيلكريدى فقد تظاهر بأنه **بيرو دميانى** عالم اللاهوت الشهير فى عصره ، واما فريدا فقـد اقترح الطبيب جينونى بأن تظهر هى الأخرى وكأنها المركيزة ماتيلدا ، كما كانت امها فى شبابها منذ اثنتى عشرة سنة ، وهكذا ظهر الجميع أمام هنرى الرابع ظنا منهم أن هذه اللعبة لا بد وأن تحدث له صدمة شافية . ولكنه ما ان يرى ((**فريدا ماتيلدا**)) حتى يصاب بالذعر . وما ان تناديه بهنرى الرابع حتى يتـأثر بذكريات شـبابه ، وينـدفع ليحتضـنها ، فيحاول بيلكريدى أن يمنعه ، ولكن هنرى يطعنـه بسيفه طعنة قاضية ، ويهرول الجميع خروجا من اللعبة ومن القصر ، ولا يجـد هنرى الرابع مفرا من العودة الى الجنون يتزوجه الى الأبد ، ففى عالم الوهم الذى هو أصدق من عالم الواقع يستطيع أن يحيا الانسان ! على أنه اذا كان الوهم الذى يمثل الحقيقة ، هو المضمون الذى جسده بيراندللو فى هذه المسرحية . فان اللاواقعية التى هى أصدق تعبيرا من الواقعية ، هى الشكل الذى اختـاره ليصب فيه هذا المضمون ، ذلك لأن بيراندللو كان واحدا من كتاب المسرح الذين شاركوا فى معاداة مسرحية القرن التاسع عشر الطبيعية المذهب ، ونادوا بضرورة تحطيم المسرحية محكمة الصنع ، والتمرد على نظرية محاكاة الواقع ، شأنه فى ذلك شأن **لوركا واليوت واونى وجان كوكتو** ، ممن أصبح معهم وعن جدارة واحدا من صـناع المسرحية الحديثة فى النصف الأول من القرن العشرين .

ومسرحية ((**هنرى الرابع**)) التى قدمت لاول مرة فى ميلانو بايطاليا فى ٢٤ فبراير عام ١٩٢٢ ، والتى قدمت فى القاهرة فى مثل هذا الشهر ولأول مرة بعد أكثر من نصف قرن ، تعد أكثر مسرحيات بيراندللو دلالة على حيـاته ، وتعبيرا عن فكره ، وتصويرا لاتجاهه

الدرامى العام .. ولا شك ان اقدام **الدكتورة ليلى ابو سيف** على تقديم هذا العمل ، يعد خطوة جريئة وطموحة نحو فتح ستار مسرحنا المصرى على رائعة من روائع المسرح العالمى ، كما ان حرصها على تقديمه فى اطار اكاديمى من خلال طلبة المعهد العالى للفنون المسرحية ، يعدّ وعيا صحيحا بالمنهج الصحيح لتقديم مثل هذه الأعمال ، ومن هنا كان لزاما علينا ان نتناول هذا العرض فى **اطاره** المعهدى .. أعنى فى حدود الممكنات البشرية والمادية لدى طلبة **المعهد العالى للمسرح** .

ولا شك ان العرض داخل هذا الاطار يعد عرضا جادا وجيدا فى وقت واحد ، جاد من حيث تقديمه فى ثوبه العالمى دونما تمصير أو اعداد ، حتى يمكن للطلبة الدارسين أن يتعرفوا من خلاله على ملامح فن بيراندللو وفكره ، وجيد من حيث تركيزه على العنصر البشرى فى الأداء التمثيلى دون لجوء الى الابهار المادى فى الديكور أو الاضاءة او الملابس أو الماكياج . وبفضل هذين العنصرين استطاع العرض ان يمس قلب المتفرج ببساطة دون سذاجة ، وأن يحاور عقله بسهولة دون اسفاف ، وحتى العناصر المحترفة التى استعانت بها ليلى ابو سيف مست العرض مسا خفيفا بلا حذلقة أو زخرفة ، فمناظر الفنان **عبد الغنى ابو العينين** وظفت تماما لتهيئة الجو من خلال البلاتوهات البسيطة الخطوط الناعمة الالوان ، وكذلك ملابس **امنس الياس** التى وظفت رغم فقرها الواضح لتأدية الغرض المطلوب سواء فى حالتها التاريخية أو فى حالتها العصرية ، وخاصة ملابس المستشارين الاربعة وملابس المركيزة وابنتها ذات اللون الأبيض ، فضلا عن زى هنرى الرابع . ولو ان الموسيقى لم تكن فى مستوى المناظر والملابس من حيث اشاعة الطقس الفنى الملائم للعرض ، كانت دون المستوى بكثير ، فلم نكد نشعر بها فى افتتاحيات الفصول الثلاثة ، ولم تكد تتدخل التدخل الدرامى الواضح فى تأكيد بعض

المواقف ، وتعميق بعض الشخصيات ، وتأكيد بعض الجمل والعبارات ، فضلا عن ملء فترات الصمت فى ثنايا الحوار . ولو ان المخرجة اهتمت بالموسيقى اكثر ، لعاد ذلك على تجسيد رؤيتها للنص بما هو افضل واجدى .

أما الترجمة فربما كانت هى اهم سلبية من سلبيات هذا العرض المسرحى ، فقد تراوحت بين فصحى اللغة العربية وعامية الأسلوب الدارج ، دونما طابع أسلوبى واحد يشمل الترجمة ، فلا هى احتفظت بالترجمة الأصلية للمرحوم **محمد اسماعيل محمد** فى لغتها الفصحى ، ولا هى مسختها مسخا كاملا باللهجة العامية ، فظهرت ركاكة الكثير من الجمل ، وضعف الكثير من العبارات ، دونما داع لهذا المزج الاسلوبى على الاطلاق .

على أن اهم ايجابية تحسب لهذا العرض المسرحى ، هو اتاحة الفرصة عريضة وواسعة أمام البراعم التمثيلية الواعدة من طلبة معهد المسرح ، تلك البراعم التى أصبحت حركتنا المسرحية فى مسيس الحاجة اليها كى تتفتح فى حضنها ، وكى تعطيها من شبابها أفضل العطاء ، وعلى الرغم من اجادة الكثرة فى حدود الأداء المعهدى ، الا أننا نستطيع أن نميز من بينها تلك القلة الواعية والقادرة على المزيد من العطاء ، فى طليعتهم **صلاح رشوان** الذى بذل جهدا واضحا فى دور « **هنرى الرابع** » واداه بكلاسيكية واعية وقابلة للتطور ، لأنها تجمع بين الموهبة التمثيلية والوعى المسرحى ، ثم **صفر بدرخان** الذى أدى دور **بيلكريدى** بطبيعية واضحة كشفت عن ثقة واقتدار كما كشفت عن حضور تمثيلى واضح فوق المسرح ، وبعدهما تجىء **نادية زغلول فى دور الماركيزة ماتيلدا** لتجمع بين أسلوبى الأداء .. الكلاسيكى والطبيعى ، الأول فى المشاهد التاريخية والثانى فى المشاهد العصرية ، ولتكشف عن استعدادها التمثيلى الواضح من ناحية ، والقادر على التلوين من ناحية أخرى ، وأخيرا يجىء **مصطفى سعد** فى دور الطبيب **جينونى** ليؤديه بطريقة نمطية ، أو كاركتارية ..

ولو انه اضفى على دوره طابعا انسانيا لأكسبه ثراء وغنى ، وان كشف بوجه عام عن موهبة برعمية قابلة للتفتح والازدهار لا تقل عن موهبة **منى مصطفى** فى دور فريدا الصعب الأداء .

على أنه مهما تكن من كلمات تشجيعية تقال فى كافة عناصر هذا العرض المعهدى ، فهو فى حدود المعهدية . . البشرية والمادية ، عرض جيد وجاد ، يستطيع أن يقيم لا أقول انفاقا للزحف ولكن كبارى للعبور بين المسرح المعهدى بطابعه الأكاديمى ، والمسرح الجماهيرى بطابعه العام ، يؤثر فيه بمقدار ما يتأثر به ، فضلا عن اختبار نفسه أمام أذواق الجماهير ، وقد كان هذا وسيظل أبدا هو دور المسرح الصغير !

دون كيشوت ليست دون المستوى

هاينى .. الشاعر الالمانى العظيم له عبارة مأثورة عن شخصية ((**دون كيشوت**)) يقول فيها انه اذا كان ((**دون كيشوت**)) قد حارب طواحين الهواء على انها أشباه الرجال ، فأنا أحارب أشباه الرجال على انهم طواحين الهواء !

ويبدو ان هذه العبارة هى التى استوحاها الكاتب الأسبانى المعاصر **بايرو باييخو** فى معالجته الدرامية لرواية **سرفانتس** الشهيرة ((**دون كيشوت**)) فهنا معالجة عصرية لا أقول لنفس أحداث الرواية ولكن لمغزاها الفلسفى العام ، وهى ليست المعالجة التى تصب الأحداث القديمة فى قالب عصرى جديد ، ولكنها استدعاء للفكرة ، واعمالها فى ازمة الانسان الأسبانى المعاصر ، على نحو يجعله يعانى حاضره دونما انسلاخ عن تراثه القديم ، وهو نوع من استخدام الاسطورة فى المسرح لا بوصفها مادة فى حد ذاتها ، ولكن بوصفها شكلا من أشكال التعبير ، وأساسا تقوم عليه المسرحية المعاصرة !.

على أن استخدام الاسطورة كشكل من أشكال التعبير عن تجربة معاصرة ، لا يعنى ان يتتبع الكاتب أوجه الشبه بين أحداث الاسطورة وظروف عصره ، بمقدار ما يعنى أن يتخذها أساسا يقيم عليه بناء مسرحيته العصرية ، ايمانا بضرورة العودة الى النبع الدرامى الأصيل .. **الى الشعر والاسطورة** .. وكان هذا بالضبط هو

ما فعله هذا المعاصر بايرو بايخو بمسرحيته هذه « دون كيشوت »!

وتحقيقا لهذا المعنى وتكثيفا له ، استهل مسرحيته بما يشبه **« البرولوج »** أو المقدمة المسرحية التى يلخص من خلالها خطوط الطول والعرض معا فى رواية سرفانتس الشهيرة ، وهى الحيلة المسرحية المعروفة بأسلوب **« المسرح داخل المسرح »** حيث تبدأ فرقة مسرحية هى فرقة السيد بالما فى تقديم مسرحية « دون كيشوت » على مسرح الأوبرا ، وما أن تنتهى المسرحية التقليدية حتى تبدأ المسرحية المعاصرة ، تبدأ بسهرة داخل المسرح يقضيها أعضاء الفرقة احتفالا بحصول **رودولفو** المغنى الأول على وسام الدولة . وفى أثناء الاحتفال يتفجر الصراع بين رودولفو هذا وبطانته .. تريسينا وباربارا وبدور وابولينار ، وبين الوى وتابعه الأمين سيمون . وهو الصراع الذى يبدأ على المستوى الشخصى ، ثم يتمدد ليشمل كل شيء .. فلا يصبح صراعا بين شخصين ولكن بين اتجاهين . يقف كل منهما على طرف النقيض من الآخر .. فى الفكر والسلوك .. فى الراى والرؤية .. فى علاقة كل منهما بالسلطة والوطن والفن ..!

أما رودولفو ومن معه فنماذج صارخة وفاضحة لمن سماهم **ت.س. اليوت** بالرجال الجوف .. ظل بلا لون اشارة بلا حركة .. ترثرة ولا كلام ، لأنهم أصبحوا أبواقا للسلطة وضفادع للسلطان، أصبحوا أشبه بطواحين الهواء !

وأما الوى وتابعه سيمون فمثل رائع للانسان الذى يرى اكثر مما يجب ، ويسمع اكثر مما ينبغى ، ويعرف الكثير مما يقال ، ولأنه صادق وشريف يرى ما يقوله ويقول ما يراه .. ولكن كل من حوله الا تابعه الأمين سيمون يسفهون فيه كل شيء .. الحلم والشوق .. الحب والأمل .. فلا يملك الا ان يشهر سلاحه فى وجه أشباه الرجال .. يمزق عن وجوههم كل قناع ، ويعريهم فى

مرايا الآخرين . وهو لا يشهر فى وجوههم سلاحا تقليـــديا .. السيف أو الرمح أو طلقات النار أو غيرها من الأسلحة الأرضية ، ولكنه يستعدى عليهم سكان كوكب آخر .. اعظم فكرا وأشـــد خطرا .. سكان كوكب المريخ ، الذين شكا اليهم ضلال الانســان على كوكب الأرض ، وناشدهم أن يهبوا لخلاص الانسان . فوعدوه بزيارة يطهرون فيها كوكبنـــا الأرضى من ألوان الزيف الذى يعربد فى الطرقات ، والفوضى التى تعشش فى الضمائر ، والخوف الذى يلبد فى القلوب ، والخراب الذى يقطر مع الدموع الما وأسى !

ولكن الجميع يكذبون رؤياه ، ويسفهون خطاه ، وعلى رأسهم رودولفو الذى يسخر به أمام الجميع ، فلا يملك الوى الا أن يكيل له الضربات واللكمات حتى يطرحه أرضا ، وحتى يثبت لهم أن هذه القوة الخارقة لم تنبع من داخله وانما استمدها من موسيقى زوار السماء ، الذين وعــدوه بزيارة الأرض لتخليصها من أشباه الرجال ! ودليله على صدق رؤياه هو ذلك الطبق الطـــائر الذى يحتضنه كما الدرع ، يتلقى من خلاله تعليمـــات الزوار بصــوت الموسيقى ، ويفسرها لسيمون تابعه الأمين . ولكن ما ارق نسيج الاحلام عندما تمزقها مخالب الواقع ، فما هى الغارة التجريبية التى اعلنت عنها السلطات ، والتى من اجلها طالبت المواطنين بأن يلجأوا الى المخابىء ، يثبت بالدليل القاطع انها ستار كثيف من الدخان استغلته الحكومة للقبض على زعماء الاضراب العمالى فى ضواحى المدينة ، وليس ادل على ذلك من هروب ((اسماعيل)) الكاتب المسرحى والمناضل العمالى الى صـــديقه القـــديم الممثل ((الوى)) كى يخفيه عن اعين الشرطة ، وبالفعل يخفيـــه الوى فى غرفة ملابسه التى لا يدخلها احـــد ، رغم ما فى ذلك من مخاطرة كبيرة بحياته وحياة اعضاء الفرقة ، ولكنه لا يكاد يفيق من هـــذه الصـــدمة حتى يتعرض لصدمة اخرى أشـــد قسوة ، فقد لجأ

رودولفو الخبيث هو ومن معه الى حيلة ملؤها الخسة والنذالة ، عندما استغلوا جو الرعب والظلام وطلقات الرصاص ، وتنكروا فى ملابس أشسبه برواد الفضـــاء ، وزعموا أنهم من سـكان كوكب المشـترى ، الذين أجهزوا على سـكان كوكب المريخ ، وجاءوا ليجهزوا على سكان كوكب الأرض . وتخيل اللعبـة على الوى وتابعه سيمون وخاصة عندما يعصبون عيونهما ، ويضعونهما على « موجيحتين » فيشعران كما لو كانا فى منطقة انعـدام الوزن ، وكما لو كانا يسبحان فى بحر من الأثير . وبعـد أن يسخر بهما رودولفو وبطانته من أعضاء الفرقة بما فيه الكفـاية ، يكشفون لهما الحيـلة ويظهرانهما عراة أمام الجميع الا من آلام الخزى والعار وخيبة الآمال ، أما سيمون فيفقد ايمـانه بسيده ومولاه ولا يعود يصدق فى عالم الرؤى والأحـلام ، وأما الوى فلا يفقـد ايمانه بكل معانى الحب والعدل والسـلام ، وبأن هذه المعـانى موجودة حتى ولو حجب ضـوءها أشـباه الرجال ، وها هو يهرع الى غرفة ملابسه ، وينتزع معطف صـديقه اسماعيـل ، ويهرول به الى الخارج ، رغم علمه بوجود الشرطة ، التى لا تلبث أن تظنه اسماعيل الهارب فتطلق عليه الرصـاص ، ويخر الوى صريعا وعلى شفتيه ابتسامة الفرح الحزين ، يخر صريعا وقـد ظن أنه فدى بحياته حيـاة صديقه اسماعيل حتى يواصل مسيرة النضال ، ولكن صديقه اسماعيل يسـلم نفسه لرجال الشرطة ، وبذلك تنتهى كل بارقة أمل فى الثورة أو فى الخـلاص . وتموت ابتسامة الفرح الحزين على شفتى الوى ، تموت ولم تزل عنده أشياء ثقال ، ولم يزل فى القلب منه الف حلم ، ولم يزل فى الراس منه الف شىء .. يموت وما قال كل الذى كان يريد !! يمـوت وما هبط الذين كانوا فى السماء !!

هذه هى الملامح العامة لدون كيشوت بايبرو باييخو ، وتلك أوجه العلاقة بينها وبين دون كيشوت سرفانتس ، وهى العلاقة

التى تركزت فى التقابل الكيفى بين دون كيشوت الاسطورى والوى العصرى رغم ما بينهما من أوجه التشابه ، وبين سانشو وسيمون رغم ما بينهما من أوجه الاختلاف ، أما طواحين الهواء هناك فهى هنا اشباه الرجال !!

وربما لم يكن هذا النص عظيما بحيث يجعل من كاتبه واحدا من علامات المسرح المعاصر ، وربما لم يكن تقدميا بحيث يجعل من صاحبه واحدا من دعاة الخلاص بالثورة ، وربما لم يكن متفائلا بعد أن اسلم اسماعيل نفسه السلطة مؤكدا ان علم قمع الثورة قد أصبح أقوى بكثير من علم الثورة ، ربما قلنا فى النص هذا كله وكثير غيره . لكنه بالتأكيد يحتوى من التجديد فى الفكرة والصياغة ، فى المضمون والقالب ، فى الرأى الايديولوجى والرؤية الدرامية ما يجعله نصا لامعا من نصوص المسرح الطليعى الحديث . وصحيح ان ما يسمى بالاعـــداد المسرحى الذى قام به **الدراماتورجى أو المسرحجى « شوقى خميس »** كان على حســـاب النص ولم يكن لحسابه ، فلا هو احتفظ بترجمة الدكتور **صلاح فضل النثرية** كما هى ، ولا هو مسحهـا مسخا كاملا بلغة الشــعر . وانما ظل الاعداد ملتصقـــا بكلمـات من قبيل « يا صـــاحبى الطيب » و « يا صديقى القديم » و « يا لك من عجوز مسكين » « ولتذهبُ الى الجحيم » .. وربما كان الاستثناء هنـا هو كلمات الأغانى ، ولو انها لم تكن جميعا فى مستوى كيفى **واحدا !**

أقول ان الاعداد المسرحى ولو انه كان على حساب النص ولم يكن لحسابه ، الا انه فى ذات الوقت استطاع ان ينقله بكل أمانة دونما تمصير ، فأسماء الشخصيات كما هى ، وكذلك أماكن وقوع الأحداث ، فضلا عن تطور الحدث الدرامى .

واذا كانت تلك هى الطريقة الصحيحة لتقديم النص العالمى ، فقد جاء الاخراج ليؤكد هذا المنهج ، ويجسد النص فوق المسرح

محتفظا له بعبق الروح الأسبانى دونما سقوط فى هوة التمصير . وعرف المخرج **سناء شافع** كيف يتحرك بالنص على مرحلتين .. مرحلة البرولوج المسرحى الذى قـــدم من خلاله دون كيشوت التقليدى بالأزياء الثرائية ، والأداء الكلاسيكى ، مع غلبة الطابع الأوبرالى ،فضلا عن تقديم البرولوج نفسه من خلال راوية يسقط حائط الايهام التقليدى بين التمثيلية والجمهور ، على نحو يشعره بأنه أمام ((**مسرحية داخل المسرحية**)) ، ثم مرحلة المسرحية ذاتها التى قدم من خلالهـــا دون كيشوت العصرى بالملابس العصرية وأسلوب الأداء الحديث،مع غلبة الحوار النثرى والغناء الدرامى. وكان أبرع ما برع فيه هو استخدام الاضاءة البنفسجية فى تجسيد حلم الوى فى الزواج من مارتا ، والسباحة فى الأثير فوق أجنحة الخيال . مع الاستعانة برقصات الباليه التى وظفت توظيفا جيدا فى هذا المشهد ، على العكس من رقصات الباليه فى باقى المشاهد الأخرى ، فضلا عن الرقصات الأسبانية التى لم تكن مبررة اخراجيا بما فيه الكفاية ، بالإضافة الى ضعف مستواها ســواء من حيث التصميم الذى وضعه الراقص **عبد المنعم كامل** ، أو حيث اختياره لمجموعة الراقصات ، هذا فى الوقت الذى وفق فيه الموســيقى الشاب **عبد العظيم عويضة** فى احاطة العرض ببطانة دافئـــة من الموسيقى والالحان .. تجلت فى الأداء الاوبرالى فى البداية ، وفى الأداء الدرامى فى الوسط ، وفى الأداء الغنائى فى النهاية ، كما تجلت فى الموسيقى التصويرية بعامة ، وخاصة فى تجسيد حلم الوى . كل هذا من خلال الموسيقى الحيـــة ، التى تعد من أهم ايجابيات الاخراج فى هذا العرض . وان كانت للعرض سلبيات على الوجه الآخر ، ففى التداخل الحادث بين دون كيشوت البرولوج ودون كيشوت المسرحية ، وهو ما كان ينبغى الفصل بينهما باستخدام الستار الداخلى ، فى الوقت الذى لم يكن فيه لهذا الستار الداخلى أى مبرر بين الفصول الثلاثة ، وكان يمكن الاستعانة بالســـــتار

الخارجي . وكذلك الراوية كان يمكن اظهاره أمام الستار الخارجي قبل رفعه عن البرولوج فى ملابس مغايرة لتلك التى رأيناه فيها على امتداد العرض كله ، تحاشيا للخلط عند الجمهور ، وكما ظهر سيمون فى هذا البرولوج على أنه سانشو كان ينبغى اظهار الوى على أنه دون كيشوت .

فاذا انتقلنا من الاخراج الى الأداء التمثيلى ، لحسبنا للمخرج توفيقه فى اختيار جلال الشرقاوى لبطولة هذه المسرحية ، فهو أفضل من كان يمكنه القيام بهذا الدور .. مرونة فى الأداء الحوارى والغنائى ، تموج مع منحنيات الدور من الكوميدى الى التراجيدى ، براعة فى القاء المونولوج الأخير ، وروعة فى تجسيد مشهد الاحتضار ثم الموت ! ثم يجىء عبد السلام محمد بأدائه الكوميدى المتطور ، وخفة ظله فوق المسرح ، وسرعة تجاوبه مع الجمهور ، ليلمع فى هذا الدور وان لم يكن كل اللمعان أو على الأقل لم يكن لمعانه المعروف فى أدواره الكثيرة السابقة ، التى تألق فيها أكثر وأكبر . أما ناهـــد جبر فكانت باهتة الأداء شاحبـــة الحضور ، فاترة التعبير ، وربما لم يكن هو دورها ، ولكنها عموما لم تكن حاضرة فى هـــذا الدور ، ولم تقنعنى ولا اقنعت الجمهور بقدرتهـــا على الأداء المسرحى أو حتى بقدرتها على الوقوف فوق المسرح .

اما الممثل الموهوب ابراهيم عبد الرازق الذى كان يتطور من دور الى دور فلا أدرى لمـــاذا انتكس فى هذا العرض ، كان دون مستوى دوره بل دون مستوى أدائه التمثيلى بوجه عام ، رغم ما يتمتع به من طاقة فنية هائلة ، على العكس من محمود القلعاوى الذى كان ممثلا كبيرا من خلال دوره الصغير ، وعرف كيف يملأ فراغ دور الكهربائى ويضفى عليه الكثير من قدرته على العطاء . وقد نذكر بعد هؤلاء من الممثلين فاروق يوسف وسمير فريد ، ومن

الممثلات **ليلى صابونجى وسهير توفيق** ، ومن عداهم كانوا جميعا دون المستوى .

على ان الذى يقال أخيرا عن هـــذا العرض المسرحى « دون كيشوت » هو ان اهم ما فيــه ليس الزوار **الذين لم يهبطوا من** السماء . ولكن البشر الذين صعدوا من الارض ، **ليقدموا** عرضا **جادا** وجيدا استطاع ان يضع مسرح الطليعة فى غرفة الانعـــاش الفنى ، بعد ان أشرف على الاحتضار وعلى لفظ انفاسه الأخيرة !

عم موليير النبيل يرقص .. ويغنى .. ويمثل

احتفل العالم المسرحى طوال الموسم الماضى وعلى امتداد الموسم الحالى بالذكرى المئوية الثالثة لوفاة الكاتب المسرحى **جان باتست بوكلان** الشهير **بموليير** ، الذى توفى فى فبراير عام ١٦٧٣ عن حوالى نصف قرن من العمر ، قضاه فوق المسرح مؤلفا ومخرجا وممثلا وصاحب فرقة ، فعاش التجربة المسرحية وعاناها حتى النخاع ، أو حتى موته نفسه الذى كان فوق المسرح ، بعد ان قام بتمثيل دوره فى ليلة العرض الرابع لمسرحيته الاخيرة « **المريض بالوهم** » .. ورحل موليير تاركا بصمات لا تمحى فوق جبين الفن المسرحى ، حتى لقب بساحر فرنسا الأول ، كما لقب بأبى الكوميديا الحديثة ، وكان أحد ثلاثة عظام .. **شكسبير** .. **جوته** .. **موليير** .

ومشاركة فى الاحتفال الدائر بذكرى موليير ، قدمت عواصم العالم المسرحى أروع كوميدياته بلغتها الأصلية ومترجمة الى غيرها من اللغات ، وكانت آخر لمسة فى الاحتفال بذكراه تلك المسرحية التى قدمتها فرقة « السلامندر » المسرحيــة فى مهرجان أفينيون المسرحى ولم تعرض عملا من أعماله ، وانما عرضت حياته نفسها فى عمل مسرحى قام باعداده واخراجه « **اندريه جوتييه** » وسماه « **حياة جان باتست بوكلان الشهير بموليير** » ..

أما عندنا فقد قدمت هيئة المسرح عرضا مولييريا يحتوى على مسرحيتين هما : « **سجاناريل أو الواهم** » و « **مدرسة الأزواج** » قدمتهما فرقة الطليعة بالمسرح القومى فى الموسم الشتوى المسرحى

ثم استبدلت المسرحية الأولى بمسرحية « **مدرسة الزوجات** » واعيد تقديمها مع مسرحية « **مدرسة الأزواج** » فى الموسم الصيفى المسرحى ، بالاضافة الى عرض ثالث هو « **العم النبيل** » الذى قدمه مسرح الجيب .

ومهما يكن من تفاوت هذه العروض قوة وضعفا .. اعدادا واخراجا وتمثيلا فما هكذا يكون الاحتفال بموليير ، كان ينبغى أن يكون الاحتفال به فى حجم ذكراه ، على الأقل بأن تقدم كل فرقة من فرق هيئة المسرح مسرحية له ، وتعرض جميعا فى وقت واحد ، وأن يخصص يوم العطلة الأسبوعية فى كل مسرح لندوة عامة تناقش فيها أعماله ، وتثار فيها قضايا الكوميديا ، ويقيم فيها دوره المسرحى بوجه عام .

ولكن الذى حدث كان أقل من ذلك بكثير ، فالعرض الشتوى الذى احتوى على مسرحيتى « **الواهم** » و « **مدرسة الأزواج** » والذى عهد به الى اثنين من المخرجين الشبان هما **ممدوح عقل** ، **ومجدى مجاهد** ربما كان فى مستوى فرقة الطليعة بالمسرح القومى ، ولكنه بالتأكيد لم يكن فى مستوى موليير بشهرته التاريخية ، الأعظم وقيمته الفنية الأضخم ، وحتى استبدال المسرحية الأولى بمسرحية « **مدرسة الزوجات** » فى الموسم الصيفى لم يغير من الأمر شيئا ، بقيت « **مدرسة الأزواج** » أكثر امتيازا وتميزا ، ولكن العروض جميعا كانت دون مستوى موليير .

واخيرا تجىء مسرحية « **العم النبيل** » ختاما للاحتفال أو عدم الاحتفال بذكرى موليير ، فهى ليست أسوأ وان كانت أضخم من العروض السابقة ، وهى أصلا مسرحية « **البورجوازى النبيل** » التى سبق أن قدمها المسرح العالمى فى موسم ٦٤ — ١٩٦٥ عن ترجمة **الياس أبو شبكة** واخراج **سعد أردش** ، وفرق ما بين العرضين هو فرق ما بين موليير ولا موليير ، أو بين موليير مترجما بأمانة كاملة ، وموليير بعد أن دخلت عليه الأغانى والأشعار ، وخضع

لمنطق الاعداد المسرحى ، وما يقتضيه من تصرف بالحذف تارة ، وبالاضافة تارة أخرى .

ونعود الى المسرحية كما كتبها موليير لنجدها واحدة من أبرز أعماله سواء لصلتها الحميمة بحياته ، أو لانطوائها على أهم عناصر فنه الكوميدى ، فقد كتبها عام ١٦٧٠ بعد عام واحد من وفاة والده جان بوكلان ، الذى كان على خلاف دائم معه طوال حياته وكان يرفض طريقته فى السلوك والحياة ، فهو تاجر سجاد ثرى .. شديد البخل وفى الوقت ذاته شديد الحرص على التشبه بالنبلاء ، خاصة بعد زواجه الثانى من ابنة أحد نبلاء باريس وهى **كاترين فلوريت** التى كرهت ابن زوجها بمقدار ما أصابت زوجها نفسه بالكثير من عقد النبلاء ، حتى لقد حرص على أن يشترى لقب **« المتعهد الرسمى لتوريد السجاد الملكى »** كمظهر من مظاهر الثراء البورجوازى . وهذه « التركيبة » من التاجر المستغل الحريص على جمع المال ، والبورجوازى الثرى الحريص على الظهور بمظهر النبلاء ، أقرب الى شخصية **« جوردان »** بطل **« البورجوازى النبيل »** منها الى شخصية **« ارباجون »** بطل مسرحية **« البخيل »** .

واغلب الظن ان موليير أثناء كتابتها وأثناء قيامه بالتمثيل فيها ، كان يفكر فى أبيه وفى غيره من البورجوازيين الذين يتشبهون بالنبلاء ، بل وفى بعض النبلاء الحقيقيين الذين كان سلوكهم يدعو الى السخرية والاستهزاء . هذا بالاضافة الى التهكم على مبعوث تافه للسلطان اسمه **« سليمان باشا »** كان لويس الرابع عشر قد استقبله فى قصر فرساى وسط مظاهر الفخامة والابهة وشتى انواع الرياش ، فأظهر عدم اكتراثه لها وعدم انبهاره بها على الاطلاق مما جعل الملك يطلب الى موليير ان يشير فى مسرحيته الى هذه الحادثة ، وان يطعمها بجرعات كبيرة من السخرية المريرة .

اما عقدة المسرحية فتدور حول حكاية بسيطة تلعب فيها براعة موليير فى رسم الشخصيات وصياغة الحوار الدور الرئيسى ، حيث يشتبك السيد جوردان فى أحداثها وهو يرتدى زى البورجوازى النبيل ، ويصطدم طوال المسرحية بمدام جوردان الساذجة الطبع السوقية التعبير ، ويقع فريسة فى يدى مركيز غامض ومريب هو الكونت دورانت . ومن واقع هذه الاشتباكات والصـــدامات تنبعث قصة حب فاشـــلة تخضع للمد والجزر وللأفعـــال وردود الأفعال . وتكشف عن عمق التفاوت الطبقى فى فرنســـا فى ذلك الحين : فهى تدور بين كلونت ولوسيل او السيد والسيدة ، وبين كوفييل ونيكول او الخادم والخادمة ، وهما قصة حب واحدة ، او وجهان اثنان لنفس القصـــة ، ولكن بشكل متواز وان لم يكن متعادلا ، هذا فضـــلا عن شخصيات أخرى أهمها دور « المفتى » الذى رسمه موليير وعلى رأســـه تاج ضخم زين بست شمعات مشتعلة ، فى وسطها ريشة عالية من ريش النعام .

وكما طعم موليير هذه المسرحية بجـــرعات من التهكم اللاذع استجابة لطلب الملك ، ادخل عليها عنصر الرقص والغناء ارضـــاء لمـــدام دى مونتســـبان ، فجاءت المسرحيـــة كما وصفهـــا « باليه كوميدى » .

هذه هى خطوط الطول فى مسرحية « البورجوازى النبيل » التى قدمت بعنوان « العم النبيل » دون مبرر واضح ، الا أن يكون صرف ذهن الجمهور عن مسرحية موليير الشهيرة ! على ان المسألة لا تتوقف عند تغيير العنوان ، وانما تتجاوزه الى تلك الصـــياغة « النثر شعرية » التى وضعها فؤاد حداد بلا مبرر واضح هى الأخرى ، فلقد طمست معالم الشخصيات ، واضاعت نكهة الحوار وقضت على اهم عنصر من عنـــاصر الكوميـــديا الموليرية ، وهو « العنصر الآلى فى الضحك » الذى يعتمد على تكرار عبـــارات بعينها فى الحوار ، تكون ذات دلالة على طبيعة الشخصية .

وهكذا جاءت الشخصيات وكأنها جميعا شخصية واحدة ، لأنها جميعا تتكلم لغة واحدة ، بدلا من أن تكون لكل شخصية طريقتها الخاصة فى التعبير ، وأسلوبها الخاص فى التفكير ، واوازمها التى تميزها عن غيرها من الشخصيات ، فالحوار الذى استخدمه **« فؤاد حداد »** هو الحوار الأدبى وليس حوار الحياة ، وكان فى استطاعته الاكتفاء بالأغانى والأشعار الصالحة للتلحين دونما داع لهذه الصياغة اللامولييرية .

ولقد حاول الاخراج بشكل واضح أن يداوى هذه الجراح جميعا بصب المسرحية فى قالب الفارص ، واتاحة الفرصة أمام الأداء التلقائى الذى يقترب بالعرض من الكوميديا المرتجلة أو الارتجال الكوميدى ، ولكن هذه الرؤية الاخراجية وان نجحت فى تحقيق متعة الفرجة الا أنها لم تنجح فى تحقيق متعة الفكر ، خاصة أن النص لم يحافظ على كل فكر موليير ، كما أنها فتحت الطريق واسعا وعريضا أمام « تهريج » عدد كبير من الممثلين ، ممن أساءوا حقيقة الى العرض . كذلك عمد المخرج **أحمد زكى** الى تغيير زاوية الرؤية بجعل المسرحية **« كوميديا موسيقية »** بدلا من كونها **« باليه كوميدى »** لابتعاد جمهورنا العام عن فن الباليه ، واقترابه من الموسيقى والغناء ، ومن ثم كانت الأغانى والألحان جزءا داخلا فى البناء الفنى للمسرحية . بعد ان كانت رقصات الباليه مجرد حشو استجابة لرغبة مدام دى مونتسبان احدى رفيقات الملك .

ولكن اذا كان المخرج قد وفق فى ذلك ، فان الذى لم يوفق فيه هو اختياره للموسيقى التى وضعها **« على سعد »** والتى كانت دون مستوى العمل بكثير ، بل أكاد أقول غريبة على روح العمل ، لا تفسره ولا تبرره ولا تضيف اليه شيئا أى شىء ، كذلك الرقصات التى وان وفق **حسن خليل** فى تصميمها ، الا أن تنفيذها كان شيئا مختلفا كل الاختلاف ، لا يخدم مضمون العمل من الداخل ، ولا يحقق متعة الترفيه من الخارج ، وهنا يجىء الفنان التشكيلى

سمير زكي ليوفق في تصميم الديكور ، ويخونه التوفيق في تصميم الملابس ، فالأزياء لم ينتظمها أسلوب واحد يساعد على اضفاء الجمال التشكيلي وتحديد عصر المسرحية ، كانت خليطا من الزى العصرى والزى الكلاسيكى ، من الفرنسى والمصرى ، من الشرقى والمعاصر . وقد ادى هذا كله الى تكسير وحدة الاطار ، واحداث شرخ فى المناخ العام للعرض المسرحى .

فاذا تركنا الاطار المادى للعرض ، وانتقلنا الى عناصره البشرية لاستطعنا أن نؤكد توفيق المخرج فى اختياره الممثل الكبير **محمود المليجى** فى دور السيد جوردان ، فعلى هذه الشخصية المحورية كما رسمها موليير يتوقف نجاح المسرحية او عدم نجاحها ، لذلك كان موليير يقوم بنفسه بأداء هذا الدور ، وقد وفق هذا الفنان بما لديه من اطمئنان عقلى وجسدى يبعده عن كل عصبية او اهتزاز ، أن يستوعب الشخصية وأن ينطلق من خلالها بروعة فى الأداء وبراعة فى التعبير ، وكان جديدا علينا ولا أدرى ان كان جديدا على محمود المليجى نفسه أن يقوم بدور كوميدى فوق المسرح .

على أنه فيما عدا شخصية جوردان ، كانت باقى الشخصيات التى رسمها موليير شخصيات ثانوية تكمله دون ان تعادله أو توازيه ، ومع ذلك فقد استطاع بعض الممثلين أن يبرزوا فى ادوارهم ، وان خرجوا جميعا عن هذه الأدوار مثل **عبد العزيز مخيون** الذى يكشف باستمرار عن تطوره المسرحى ثم **ابراهيم عبد الرازق** الذى يؤكد نفسه من دور الى دور ، ثم **محمود القلعاوى** الطاقة الكوميدية الهائلة التى تملأ فراغ كل دور أدته حتى الآن ، وبعد هؤلاء جميعا تجىء الممثلة الجديدة **بثينة نصار** التى أسعدها حظها بدور الخادمة الذى يحرص موليير على أن يرسمه فى كل مسرحية بحب وبراعة ، ولكنها بمقدار ما خدمها الدور استطاعت هى

أيضا أن تخدم الدور ، وان تكشف عن ممثلة تتمتع بالموهبة الفنية ، ولكن ينقصها ثقافة الأداء التمثيلى ، والالتزام بحدود الدور .

وأخيرا تجيء الممثلة **فاطمة مظهر** كما النسيم الرطب الذى الذى يهب على هذه المسرحية فى حرارة الصيف المسرحى ، ولكنها وان كانت كسبا للدور الا أن الدور لم يكن كسبا لها بحال من الأحوال ، فلم يفجر ما فيها من طاقة على التعبير . ولم يكشف عن مدى قدرتها على الأداء المسرحى .

عموما ومهما يكن من شيء ، فان هذه المسرحية لا يشفع لها أن تكون مسرحية صيفية حتى لا ترتفع على ذلك المستوى فنا وفكرا ، وهى وان ارتفعت رغم ذلك الى مستوى النقد والمناقشة ، الا انها لم ترتفع الى مستوى موليير وعظمة موليير ، فأبو الكوميديا الحديثة فوق مستوى التنازلات الصيفية أو الشتوية لأنه أولا فنان لكل الفصول .. ولكل العصور ، ولأنه اخيرا .. موليير !

حتى الإسكافية ترقص .. وتغنى !!

المسرح ..

هو المدرسة التى نتعلم فيها الضحك والبكاء .. واذا كانت هناك مشاهد لا يعرف الجمهور معها ماذا يفعل !

هل يضحك أم يبكى ؟

فتلك عندى هى علامة النجاح !

« فدريكو جارثيا لوركا »

كل المسارح ترقص .. وتغنى .. وتمثل .. هذا هو الانطباع العام الذى يخرج به المشاهد لعروض الصيف المسرحى على كلا شاطئيه .. شاطىء القطاع الخاص .. وشاطىء القطاع العام . فاذا اسقطنا من حسابنا العروض التى تخلو من عناصر الرقص والغناء والاستعراض ، فضلا عن خلوها من اية قيمة فكرية أو فنية مثل **« الكذب له الف رجل »** و **« واحد ولا اثنين »** و **« أحبك .. أحبك »** وهى مسرحيات فاقدة الهوية ، انصرف عنها الجمهور لوجدنا من النصوص ما يحتمل تقديمه فى هذا الاطار مثل **« أقوى من الزمن »** و **« عريس وعروسة »** و **« افتح يا سمسم »** ووجدنا نصوصا أخرى لا تحتمل بحكم بنائها الفنى أو الدرامى مثل هـذا الاطار الاخراجى مثل **« الحب فى حارتنـــا »** و **« على الزيبق »** و **« العم النبيل »** .

ووسط هذه العروض جميعا تجىء الاسكافية العجيبة لتثير حول نفسها هذا السؤال ، هل تحتمل هى الأخرى امكانية تقديمها

فى هذا الاطار ، وهل يمكن لاسكافية **« لوركا »** العظيم أن ترقص وتغنى وتمثل ؟

هذا هو السؤال المحورى الذى تستلزم الاجابة عليه تقييم مسرحية لوركا من خلال تحديد موقعها على خريطة مسرحه بوجه عام ، فهى ثانى مسرحية يكتبها بعد مسرحيته الأولى **« ماريانا بينيدا »** التى كتبها عام ١٩٢٧ ، وأول مسرحية تقدم له فى اسبانيا بعد عودته من نيويورك عام ١٩٣٠ ، وهى فاتحة الطريق أمام مسرحيته الشهيرة **« عرس الدم »** التى قدمت له بعد ثلاث سنوات فقط ، لتجعل منه شاعر اسبانيا الأكبر ،ورائد مسرحها الجديد .

لذلك جاءت الاسكافية العجيبة حاملة لكل بذور النماء التى أثرت فى مسرحياته الكبرى فيما بعد ، ففيها نجد الروح الشعبية الأسبانية بما تنطوى عليه من حرارة وعنف وانفعال ، وفيها نجد النزعة الغنائية العاطفية المشحونة بقوة التأثير الوجدانى ، وفيها نجد الألوان الباهرة الحادة التعبير الملتهبة المزاج ، ونجد فيها أخيرا ذلك الحزن الدفين الذى يكشف أروع ما يكشف عن المعنى التراجيدى للحياة .

ولذلك ايضا جاءت **« الاسكافية العجيبة »** قطعة مسرحية عنيفة تجمع بين النزعة الواقعية الشاعرية ، وبين الصور التشكيلية الموحية ، وبين التعبير التلقائى المباشر ، فضلا عما فيها من انسيابية فى ادارة الحوار ، ورسم الشخصيات ، والانتقال التدريجى الى الهدف عبر الايقاع التراجيدى الحزين . وفيها بعد هذا كله ذلك الوشاح العجيب من القنوط الفكرى الذى أخذه عن المسيحيين ، والقنوط الاجتماعى الذى أخذه عن الغجر ، والذى اكتست به هذه المسرحية لتعبر عن الشعب الأسبانى الأصيل .

والمسرحية كما وصفها لوركا **« كوميديا عنيفة »** تقع فى مقدمة وفصلين ، وتدور حول اسكافية أو زوجة اسكافى لا يزيد عمرها

على ثماني عشرة سنة ، فقيرة لكنها جميلة ، لعوب لكنها غاية فى الوفاء ، تزوجت من اسكافى عجوز تجاوز الخمسين عاما ، فاستغلت فارق السن الكبير لكى تتدلل عليه وتتباهى ، ولكى تعايره فى كثير من الأحيان ، وتمادت فى هذا السلوك الطائش حتى استباحت لنفسها أن تغازل الشبان ويغازلها الشبان ، كتعويض ظاهرى عن علاقتها مع ذلك الاسكافى العجوز .

ويلوذ الاسكافى الطيب بالصبر لانه يحبها من ناحية ، ويحرص عليها من ناحية أخرى ، ولكن علاقته بها تصبح من ناحية أخرى حديث أهل القرية ، فهم يتهامسون عليه ، ويتعالى صوت الهمس الى أن يصبح أغنية يرددها جميع اهل القرية ، فيقرر ان يلوذ بالفرار . ويهرب من القرية الى حيث البلد البعيد ، تاركا زوجته الاسكافية وحدها تختار مصيرها . وتفزع الاسكافية فى بادىء الأمر ، ولكنها تقرر أن تقاوم ولا تستسلم والا تكون شماتة نساء القرية ، وبالفعل تحيل دكانة الاسكافى الى حانة تستبدل فيها الأحذية والجلود والقطران ، بالشراب والرقص والغناء ، ولكن الراغبين فيها من شباب القرية وعلى رأسهم العمدة — زير النساء — الذى سبق ان تزوج بثلاث نسوة ، يحاولن النيل منها ، فيسببن لها الكثير من المتاعب والمضايقات ، حتى تدور حولها الشائعات الماجنة فى صورة أغان يرددها الكبار والصغار .

وما ان تبدأ الاسكافية فى الانهيار والشعور بالهزيمة ، حتى يعود الاسكافى متخفيا فى زى أحد الحواة ، وبعد ان يؤدى بعض الألعاب السحرية ، يحكى حكاية كلها اسقاطات على حكايته مع زوجته ، ومن خلال انفعالات الاسكافية ، ثم من خلال روايتها عن زوجها ومدى حبها له ووفائها لذكراه ، يدرك الاسكافى حقيقة وفائها له طوال فترة غيابه ، وكيف انه حكم على تصرفاتها الظاهرية دون أن يتعرف على داخلها الأصيل ، وفى النهاية يكشف لها عن

هويته لتعود فتستقبله بالأحضان ، وقد اظهرت التجربة القاسية ما يكنه احدهما للآخر من حب !

وقد صب لوركا هذا الموضوع فى قالب الكوميديا العنيفة التى لا تخلو من التهكم الساخر ومن الهزل الخفيف ، والتى تلعب فيها الأغانى دورا رئيسيا سواء للتخفيف من حدة العنف ، او التقليل من الجو التراجيدى ، فضلا عن الملابس الزاهية الألوان التى نص عليها فى توزيع الأدوار لاضفاء الجو التشكيلى العام . أما المقدمة التى استهل بها المسرحية ، فليست أكثر من تقديم للمسرحية على لســان من ســماه لوركا ((**بالمؤلف**)) دون أن يكون ((**الراوى**)) بالمعنى الاصطلاحى المعروف لهــذه الكلمــة ، وعلى ذلك تظل المسرحية داخل اطار المسرح التقليدى فى حرصه على ((**الايهام**)) وليس على ((**الأغراب**)) .

وهذا هو الخطأ الذى وقع فيه **نبيل الألفى** ، فلم يفصل بين المقدمة وبين فصلى المسرحيــة ، وانما مزج بينهما على نحو جعل المؤلف يبدو فى صورة الراوية فى المسرح الملحمى ، كما جعل الغاء الستار يعطى الاحساس بفكرة الأغراب ، وهذا ما تحاشاه لوركا صراحة فى تعليماته المسرحية ، التى تنص على استخدام الستار فى بداية المسرحية ونهايتها وفيما بعد نهاية كل فصل .

ولا نستطيع هنا أن نقول أن المخرج صدر عن رؤية اخراجية معينة أتاحت له حرية هذا التفسير ، ذلك لأن نبيل الألفى قدم نص لوركا كما هو فوق المسرح ، دون أن يجسده من خلال تفسير دينى أو سياسى أو اجتماعى ، ودون أن يوجد علاقة ما بينه وبين واقعنا المعاصر . كل ما فعله هو انه قدم مسرحية لوركا فى ذاتها كقطعة من المسرح العالمى .

فاذا تغاضينا عن هذه المسألة ، وانتقلنا الى غيرها لكان أول ما يحسب للمخرج هو احترامه لمسرحية لوركا ، وتقديمها بأمانة

واضحة ، دون لجوء الى ما يعرف بالتمصير أو الاقتباس الذى غرق فيه كثير من كتاب المسرح العالمى ، وكان توفيقا منه انه قدمها مترجمة الى العامية المصرية لا الى العربية الفصحى ، فطبيعة الموضوع والحوار تحتمل من ناحية امكانية تقديمهـــا بالعامية ، والعامية من ناحية اخرى اقدر فى مثل هذه الأعمال على نقل شحنات التعبير ، والمحافظة على ظلال المعانى والأفكار .

وصحيح ان الترجمة العامية مأخوذة عن الترجمة الفصحى التى نشرها **الدكتور عبد الرحمن بدوى** ، فكان ينبغى أن يشار الى ذلك صراحة فى كل الاعلانات المنشورة عن المسرحية ، وصحيح أن ترجمة الدكتور بدوى ليست هى الترجمة الصـــالحة للاداء التمثيلى لما فيها من تقعر فى التعبير ، وتعنت فى استخدام الألفاظ المهجورة ، وابتعاد عن العبارات طيعـــة الأداء بالنسبة للممثل .. ذات الرنين بالنسبة للجمهور ، ولكن الصحيح ايضا أن **شوقى خميس** بمقدار ما وفق فى صياغة الأغانى والأشعار ، التى جمعت بين المحافظة على المعنى الأصلى وصياغته فى كلمات جميلة وصور شعبية ، لم يكن موفقا فى كثير من مواضع الحوار التى تأرجحت بين العامية والفصحى ، فلم تشملها جميعا موجة واحـــدة أو « **مية واحدة** » ، هذا بالاضافة الى بعض التعبيرات الأسبانيـــة الفاقدة المعنى بالنسبة لنا ، والتى كان ينبغى البحث عما يقابلها أو يؤدى معناها حتى تصل الى الجمهور .

فاذا تغاضينا ايضا عن هذه المسألة وانتقلنا الى غيرها ، لاستطعنا أن نقولها بضمير مستريح ان نبيل الألفى وفق بشكل واضح فى تجسيد اسكافية لوركا ، والمحافظة على كافة ابعادها سواء من ناحية الروح الكوميدى النظيف ، الذى يبتعد عن كل ما هو تراجيدى دون أن يقع فى هوة الفارص ، والذى يقترب من كل ما هو مهزلة دون أن يصاب بعدوى الهزل أو داء الهزال . ولقد ساعده فى ذلك عنصران ، أولهما الأغانى الجميلة المعبرة التى شكلت

جانبا عضويا فى بنية العمل المسرحى ، والتى استطاعت أن تطور الحدث دون أن تعوقه ، وان تترجم الأفكار دون أن ترددها أو تكررها ، وهو ما نجح فيه تماما الموسيقى الشاب **عبد العظيم عويضة** ، أما العنصر الثانى فهو الاستعراضات الراقصة التى جمعت بين رقص الباليه ورقص الفلامنكو والرقصات الشعبية الأسبانية ، تغلفها من ناحية الملابس الزاهية الألوان التى توصل الصورة التشكيلية ، وتنتظمها من ناحية أخرى حركة المجاميع المتناغمة الايقاع التى تؤكد جمال التكوين المسرحى .

وهنا يستوقفنا الديكور الوافى الذى قامت بتصميمه الفنانة **منى البارودى** ، والذى استطاعت فيه أن تحافظ على واقعية لوركا دون أن تنسى شاعريته ، فجاء الديكور بمستوياته المختلفة خادما لأبعاد العمل . ففى امامية المسرح ، المطبخ على اليمين وغرفة النوم على اليسار ، وفى خلفيته تجىء النافذة التى تطل على الجيران ويطل منها أهالى القرية ، وفى عمق المسرح يجىء موقع الاسكافى حيث يتعامل مع الجلود والأحذية ، وهو نفسه الموقع الذى سرعان ما يتحول فى الفصل الثانى الى بار حيث تتعامل الاسكافية مع الكئوس والشراب .

فاذا تركنا هذا كله وانتقلنا الى التمثيل ، لاستطعنا هنا أيضا أن نسجل توفيق المخرج فى توزيع أدوار هذه المسرحية ، وبخاصة عملاقى المسرح القومى **شفيق نور الدين وتوفيق الدقن** الأول فى دور الاسكافى العجوز بكل ما ينطوى عليه من قلب طيب ، وحزن دفين ، وخبرة اكتسبها صاحبها على مر السنين ، وكان شفيق نور الدين بارعا فى التموج على كل هذه المعانى ، وتجسيدها بشكل أثير فوق المسرح ، كذلك برع توفيق الدقن فى دور العمدة زير النساء ، وعرف كيف يضفى من حضوره القوى ظلالا جديدة

للدور ، ولو انه عمد الى بعض الكلمات والحركات الجنسية بلامبرر واضح ، أو على الأقل بلا مبرر ضرورى .

واما المفاجأة الحقيقية فى هذه المسرحية فهى الممثلة الشابة **فردوس عبد الحميد** التى استطاع المخرج أن يجلو عنها صدأ المسرح القومى ، وان يطلقها فى دور الاسكافية لتكشف من خلاله عن ممثلة متميزة بحق ، ممثلة استعاضت عن جمال الشكل بجمال الأداء ، وعرفت كيف تدخل تحت جلد الدور رقصا وغناء وتمثيلا ، وان تخدم الدور فهما ومعايشة بمثل ما خدمها الدور كشفاً عن قدراتها الهائلة فى التعبير ، ولذلك فان هذه الممثلة الجديدة فردوس عبد الحميد انما تبشر بعطاء فنى وفير .

واخيرا يجىء **محمود الحدينى** الممثل المثقف والموهوب ، ليضفى على دوره الصغير لمحات من فنه المسرحى ، ذلك الفن النابض بالحياة والحيوية ، والأكبر بكثير من مثل هذا الدور .

عموما ومهما يكن من شىء ، فان مسرحية الاسكافية العجيبة ، اذا ما قيست بغيرها من المسرحيات الخالية من عناصر الكوميديا الغنائية الاستعراضية ، لخلوها من قيم الفن والفكر أو بالمسرحيات التى اقحمت عليها هذه العناصر بلا مبرر ، لبدت كقطعة الجاتوه وسط مائدة من فتات المأكولات ، الا تكفيها أنفاس لوركا العظيم الذى كانت كل عبارة من عباراته فكرة فى الضمير ، وكانت كل كلمة من كلماته شعرا فوق المسرح .

الحب الضائع فى حارة الحيبيز

لا يكفى ان يهتف الانسان بأعلى صوته : ((يسقط العالم)) لكى يكون حرا ، ولكن عليه ان يكمل عبـارته بقوله : ((وانا ابنيه افضل مما هو الآن)) حينئـــذ .. وحينئـــذ فقط يكون حرا ، فالحرية ليست هدما ولكنهـا بنـاء ، وليست العبـودية نقيض الحرية وانما نقيض الحرية هو اللاحرية .

والحب مثل الحرية .. ليست الكراهية نقيضة وانما نقيض الحب هو اللاحب ، هو حالة الشعور بالاستهتار او اللامبالاة ، فالحب الصحيح ارتواء كامل للانسان .. تبادل وتكامل .. فعل وانفعـــال .. خلق وابداع ، وبذلك يصبح الحب كمـا يقـول الفيلسوف المعاصر **هربرت ماركيوز** هو الوجه الآخـر للحـرية ، ويصبح الاثنان معاهما الجناحين اللذين تحلق بهما الحضارة .

هذه المعانى جميعا هى التى تدور حولها مسرحية ((**الحب فى حارتنا**)) وهى الجهد المسرحى الثانى لمؤلفها **صلاح راتب** ، الذى سبق له أن طرق باب المسرح بمسرحية لم تلق أى تقدير او نجاح هى ((**نادى العباقرة**)) التى كانت دون المستوى اخراجا وتمثيلا وعملا فوق المسرح ، ولا شك انه افاد من أخطاء التجربة الأولى فى عمله الجديد الذى جاء أكثر نضوجا وتطورا سواء على المستوى الفكرى أو المستوى الفنى .

فهنا مسرحية تدور حول معنى الحب فى علاقته بالحرية ، وعلاقة كل منهما بالوضع الاجتماعى ، بحيث تقرن التحرر الغريزى بالتحرر الاجتماعى ، وتدين التقاليد المهترئة التى تؤدى الى الكبت والحصر

والقمع ، وتطالب بحق الارتواء الحيوى للانسان . وتلك صرخة **« ماركيوزية »** يطلقها المؤلف فوق المسرح ، ولكى يجسد هذه الصرخة دراميا لجأ الى شريحتين من **المجتمع** ، **احداهما تمثل** الوجه الزائف أو المستورد للحب ، وتتمثل فى **مجموعة من الهيبيز** تطلق الشعارات الرنانة وتلوك الألفاظ المجوفة دون أن يكون وراءها أو أمامها أية مسئولية أو التزام . **أما الشريحــة الأخرى فتمثل** الوجه البالى أو العتيق للحب ، وتمثلها طائفة من النماذج الشعبية التقليــدية منها الجــزار والقهــوجى والمكوجى ممن يحكمون على الحب بالعيب والحرام ، ويقفون فى وجه كل علاقة حب تنمو فى وضح النهار .

ووسط ظلم أولاد الحــارة وظلام جماعة الهيبيز تبزغ علاقة حب واهية بين **« سمير »** المدرس الابتدائى المطحون و **« نوسة »** ابنة **المعلم عويس** كبير الحارة ، وتنمو هذه العلاقة **وتتمدد بعيداً** عن عيون أهل الحارة ، مما جعل « سمير » يهرب بحبه الى الشارع العريض ، الى كورنيش النيل ليطارح حبيبته الغرام .

ولكنه يكتشف أن حب الشارع ليس أفضل من حب الحارة . فهو يلتقى بجماعة من الهيبيز يمارسون الحب بإباحية صارخــة على أنغام الجاز ودخان السجاير ورائحة الخمر . ووسط هذه الجماعة تطل علاقة وهمية بين **« هالة »** الفتاة التى انشغل عنها أبوها بأعماله التجارية ، وانشغلت عنها أمها بمشروعاتها النسائية فضاعت على صدر ضائع مثلها هو **« تونى »** الفتى الفاسل فى حياته الدراسية ، الذى طرده أبوه من البيت فانطلق فى عرض الطريق .

وتلقى شرطة الآداب القبض على الجميع بتهمة ارتكاب **فعل** فاضح فى الطريق العام ، وفى القسم تدور مناقشة يتكشف لنا من خلالها الوجه الروتينى أو التقليدى للحب ، وهو وجه الضابط الذى يرفض حب الحارة وحب الشارع ، **ويرى أن الحب الحقيقى**

هو حب البيت .. حب الأم والأب والزوجة والأولاد ، وعندما ييأس من مناقشتهم ،يطلق سراحهم بعد أن يحرر لهم المحضر . أما سمير ونوسة فيعودان الى الحارة ليقنعا المعلم عويس برغبتهما فى الزواج ، ويوافق المعلم بعد أن يصفى الخلاف القائم بين سمير وبين المعلم عطوة الجزار . وتحضر هالة الفرح ومعها تونى ، وعلى طريقتها فى الاستهتار واللامبالاة تكشف لاهل الحارة عن ظروف تعرفها بنوسة فى قسم الشرطة ، وعن المحضر الذى حرر لهم ، وعن تهمتهم بارتكاب فعل فاضح فى الطريق العام .

وتثور الحارة فى وجه المعلم عويس الذى يثور بدوره فى وجه سمير ، ويعلن فسخ خطوبته لابنته نوسة ، واعلان خطوبتها على محروس ابن المعلم عطوة . وتدرك هالة نتيجة عبثها فتحاول أن تنقذ الموقف ، وتدبر طريقة يهرب بها العاشقان الى شقة احد افراد الهيبيز حيث يتزوجان بعيدا عن اهل الحارة ، وعندما تثور الحارة من جديد ، ويحاول عويس أن يقتل ابنته نوسة ، تقف هالة لتعرى الجميع .. أولئك الذين يحاكمون الفتاة ويحكمون عليها بلوت ، وكل منهم مدان وهارب من قفص الاتهام !

هذا هـو المضـمون الفكرى الذى غزل منه الـكاتب خيوط مسرحيته ، وهو المضمون الذى لا يصور مشكلة حقيقية فى واقعنا الاجتماعى بمقدار ما يعكس رأى الكاتب فى موضوع الحب . وإلا أين هم شباب الهيبيز الذين يشـكلون خطرا حقيقيا على علاقاتنا الاجتماعية ، أو وجها خطيرا من أوجه الحب ؟ .

ومن هنا بدت المسرحية فى عقدتها الرئيسية غير مقنعة ، لأنها تناقش مشكلة برانية لا تمس احدا أو لا يعانى منها احد ، والذى ترتب على ذلك هو فقدان المسرحيـة لعنصر الصراع ، فجماعة الهيبيز لا تقف فى وجه أهل الحارة ، وانما هما معا وجهان لعملة واحدة ، هو الحب الزائف أو اللاحب ، ولذلك فقدت المسرحية بعد عنصر الصراع الحدث الرئيسى الذى ينمو ويتطور حتى يصل

الى الذروة ، وبدت العلاقة بين سمير ونوسة وكأنها مجرد «**تنويعة**» فرعية شأن باقى التنويعات الأخرى التى أجراها الكاتب على موضوع الحب .

وحتى اذا نحن اخذنا المسرحية على أنها تنويعات على موضوع الحب ، مضحين بعنصرى الحدث والصراع ، لبدت وكأنها تنويعات تكرارية وليست تكميلية ، أعنى تنويعات يكرر بعضها بعضا بدلا من أن يكمل أحدها الآخر ، بحيث تعطى فى النهاية الانطباع الكلى العام . فالعلاقة المتعثرة بين سمير ونوسة تشبه العلاقة المتعثرة بين محروس وليلى ، والعلاقتان معا تشبهان العلاقة الغائمة بين هالة وتونى . ورغم هذا كله ظهرت بعض العلاقات الفجائية غير المبررة كتلك التى نشبت بين توفيق وفردوس أو بين الصبى دعبس والخادمة سعدية ، ولم يكن لها من هدف سوى استكمال وحدات اللوحة التشكيلية ، التى تخضع لمنطق التكرار الزخرفى أكثر من خضوعها لمنطق الصراع الدرامى .

وربما حاول الكاتب ان يجسد الصراع فى التقاليد الشعبية المهترئة التى تجثم فوق صدر الحارة ، وتحاول جماعة الهيبيز أن تفجرها وتكشف عنها القناع ، ولكن ذلك لم يتم من خلال شخصيات درامية لكل منها منطقه الداخلى ومشاعره الذاتية وأسلوبه الخاص فى التفكير ، وانما كان ذلك من خلال نماذج نمطية مألوفة كنموذج الجزار والقهوجى والفطاطرى والمكوجى وتاجر الغلال وبائعة الكوارع الذين يتكلمون جميعا لغة واحدة .

ولذلك لم يكن التنوير الأخير الذى جاء على لسان هالة فى نهاية المسرحيـــة وهى تعرى الجميع ، مقنعـــا على الاطلاق ، لا للجمهور ولا لأهل الحـارة . فهى مرفوضة أصلا كفتـــاة من الهيبيز ، ولم يحدث لها أى تطور يدفعها الى التطهر أو التطهير .

فاذا تركنا النص بمضمونه الفكرى وبنائه الفنى وانتقلنا الى الاخراج ، لوجدنا انفسنا امام « **كوميديا غنائية استعراضية** »

هى الرؤية الاخراجية التى ارتآها **كرم مطـاوع** ، ومهما يكن من صلاحية النص أو عدم صلاحيته لهذه الرؤية ، فقد تحمل المخرج مسئولية صعبة فى هـذا الاطار الغنـائى الاستعراضى ، مما الجأه الى صياغة الكثير من المشاهد بالأغانى والأشـعار . وصحيح أن **صلاح جاهين** وفق فى ذلك كل التوفيق ، ولكن الصحيح أيضا أن كل المشاهد الغنائية الاستعراضية كان أكثر مما يتحمله النص ، مما ادى الى طغيانها على الموضوع الرئيسى للمسرحية ، وبدا عسيرا على المشاهد أن يستجمع خيوط القصة فى وحدة واحدة .

ولو ان كرم مطاوع تخفف من بعض التابلوهات التى بدت كما الزائدة على العمل مثل استعراض ((**اليوجا**)) واسكتش ((**جو .. ياجو ..**)) وأغنية ((**يا حب يا محسود**)) لحقق توازنا أفضل بين متعة الفرجة ومتعة الفكر . كذلك أدت بعض المشاهد المفتوحة أمام التمثيل المرتجل مثل مشهد ((**الدرس**)) بين سميروالشاويش، ثم بينه وبين محروس ، ثم بينه وبين دعبس ، ومشهد ((**المرسم**)) بين سـمير وسـعدية ، ثم بينه وبين هالة ، الى نوع من المط والاطالة لم يكن فى صالح العرض بوجه عام .

على أن الذى يعنينا فى الاخراج هو استخدام المخرج لأكثر من أسلوب واحد ، مما افقد العمل وحدته الاخراجية أو تجانسه الاخراجى ، فاذا كانت النظريتان الرئيسيتان حتى الآن ، هما **الايهام التقليدى وكسر الايهام او الاغراب** ، الأولى تجعلنا نشـهد العمل كما لو كان ذلك من ثقب الباب أو من خلال الحائط الرابع، والأخرى تسقط الوهم القائم بين الممثل والجمهور ، وتشعره أن ما يحدث أمامه تمثيل فى تمثيل ، فقد خلط كرم مطـاوع بين الأسلوبين دون أن يمزج بينهما فى مركب جديد .

ولقد جاءت المسرحية فى ثلاثة فصول ، ولكنه ليس التقسيم الدرامى الذى يحتمه تطور الحدث ، بمقدار ما هو التقسيم الزمنى

الذى يقتضيه طول العرض ، ولو أن كرم مطاوع لجأ الى اطار ((البرولوج)) أو المقدمة واستوعب فيها الافتتاحية الممتازة حقا أداء ولحنا وغناء ، ثم ((الابيلوج)) أو الخاتمة واستوعب فيها خطبة هالة الى الجمهور ، ولحن ((تصبحوا على خير)) ، وابقى على جسم المسرحية فى فصلين اثنين لكان ذلك أفضل بكثير .

فاذا تركنا المشهد الأخير حيث تقف هالة فى احد بناوير المتفرجين لتوجه حديثها الى الممثلين ثم الى الجمهور ، وهو الذى يذكرنا بنفس المشهد فى اخراج مسرحية ((الفرافير)) لقلنا بوجه عام ان كرم مطاوع حاول من خلال صلاح جاهين أن يصنع بالحب فى حارتنا ما صنعه حسن الامام فى فيلمه السينمائى ((خلى بالك من زوزو)) وكأنما يقول ، ما فيش مخرج أحسن من مخرج واذا كانت سعاد حسنى تستطيع أن ترقص وتغنى وتمثل ، فان سهير المرشدى هى الأخرى تستطيع أن تكون سعاد حسنى فى المسرح . وهنا تستوقفنا براعة الموسيقى الشاب جمال سلامة وبخاصة فى الحان الافتتاحية قاد فيها مجموعة الكورال ، فضلا عن الأغانى الفردية التى أطلق فيها صوت الممثلين كل هذا من خلال الموسيقى الحية .. أما الأداء التمثيلى فقد وفق كرم مطاوع فى اختيار عناصره البشرية وبخاصة سهير المرشدى فى دور هالة وهو الدور الجديد عليها وعلينا ، والذى ادته بتلوين رائع تموجت فيه بين التمثيل والرقص والغناء ، فكانت مثلا حيا لفتاة المسرح الشامل ، أو الممثلة متعددة الألوان ، لقد كانت بغنائها ورقصها وتمثيلها المعادل المسرحى لسعاد حسنى .

كذلك كان بدر الدين جمجوم ، ملائما كل الملاءمة لدور سمير ، المدرس المطحون بين تحريم الحب وتجريمه ، بل لقد خلع على دوره الكثير من براعته الكوميدية فى الأداء وبديهته الحاضرة فى التجارب مع الجمهور ، اما الممثل الكوميدى نبيل بدر فقد نجح فى

دوور تونى أو الفتى الهيبى ، وأداه برشاقة وخفة ظل واضحين، ولو انه كان يحتاج الى تلوين أدائه فى النهاية كى يقنعنا بالتغير الذى حدث فى تطور الشخصية ، واما **فاروق يوسف** فلم يكن حاضرا فى دور دعبس ، لجأ الى الكثير من المبالغة فى الانفعال مما لا تتحمله طبيعة الدور ، ولا يحتاجه هو كممثل موهوب له نجاحاته السابقة فوق المسرح . والغريب بعد هذا كله ان تجىء « **سكر أو سهير توفيق** » الحائرة بين الغناء والتمثيل لتقنعنا بموهبتها التمثيلية أكثر من قدرتها الغنائية ، كان صوت الممثلة فيها أعلى وأوضح من صوت المطربة ، أو كانت اسما على مسمى **كممثلة لا مطربة** ..

عموما ومهما يكن من شأن هذه الملاحظات جميعا التى لا تقلل كثيرا من قيمة هذا العرض المسرحى ، باعتبـــاره عرضا متميزا جديرا بالمناقشة النقدية ، وقادرا على تحقيق النجاح الجماهيرى وسط ما قدمته هيئة المسرح من عروض صيفية مثل « **مدرسة الزوجات** » و « **الكدب له ألف رجل** » و « **واحد ولا اثنين** » التى هى دون مستوى النقد ، ولم تحقق أى نجـاح بالنســبة الى الجمهور .

ماذا جرى فى مسرح الريحانى ؟
جوازة أم جنازة .

مهما يكن تقييمنا لحقيقة الدور الذى قام به **نجيب الريحانى** فى تاريخنا المسرحى ، ومهما يكن رأينا فى أثره وتأثيره معا فى تطور فننا الكوميدى ، فالذى لا نختلف حوله كثيرا هو تطوير هذا الرائد لهذا الفن ، والانتقال به من هزل **((الفصل المضحك))** الذى يكاد يشبه الكوميديا المرتجلة بما تنطوى عليه من نكات لاذعة وحركات اباحية والفاظ ماجنة الى **((الكوميديا الاجتماعية))** الراقية التى تقوم أصلا على النقد الاجتماعى واللذع الأخلاقى ، وتحاول أن تكشف عن عيوب المجتمع المصرى فيما قبل الثورة ، وذلك كله من خلال تلك **((التوليفة الريحانية))** التى تجمع بين السخرية والشفقة والفكاهة ، والتى أعطت أفضل مسرحياته الكوميدية نكهتها الخاصة وطابعها المميز .

والسؤال الذى يفرض نفســـه الآن هو ماذا جرى فى مسرح الريحانى بعد وفاة هذا الرائد ؟

لقد تخبط هذا المسرح منـــذ وفاة الريحانى حتى الآن .. تخبط بين اعادة عرض مسرحيـــاته بزيهـــا القديم ، وبين اعادة عرضها برؤية جـديدة ، ثم عاد وتخبط بين تقديم مسرحيـــات جديدة ذات نكهة ريحانية ، ومسرحيات لا علاقة لها بالريحانيـــة على الاطلاق ، وهذا النـــوع الأخير هو الذى غلب على انتـــاج الريحانى فى الفترة الأخيرة ، فلم يبق من الريحانى الا اسمه على واجهة المسرح ! وذكراه فى وجدان الجمهور !

ومهما يكن من رأى القائمين على مسرح الريحانى فى الخروج عن اطاره والانسلاخ عن فحواه والاحتفاظ باسمه على واجهة

المسرح ، فالذى يبقى هو السؤال عن مستوى المنتجات الكوميدية التى يقدمهاهذا المسرح ؟ مستواها الفنى والفكرى ، واسهامها فى تطور المسيرة الكوميدية فى مسرحنا العام ؟

ولن نقف عند العروض القديمة والقريبة التى قدمها هذا المسرح ، لأن الذى يستوقفنا هنا والآن ذلك العرض الأخير المسمى **« جوازة بمليون جنيه »** فما الذى تقوله هذه المسرحية ؟

الواقع انها لا تكاد تقول شيئا .. أو تقول أشياء وأشياء .. ولكنها جميعا ثرثرة بلا كلام أو مضغ بلا تغذية ، فهى لا تنطوى على مضمون اجتماعى ، ولا تركز على مغزى أخلاقى ، ولا تتناول ظاهرة عامة بالنقد أو اللذع . زوجة فقيرة ولكنها ذكية مات عنها زوجها ، وترك لها ابنة صغيرة ولكنها جميلة فراحت الزوجة تتعامل مع **« تجار الشنطة »** وتتاجر فى البضائع المهربة والمستوردة ، حتى استطاعت أن تفتتح « بوتيك » فاخرا فى أحد الشوارع الرئيسية بالقاهرة . ويتقدم للزواج من ابنتها نصاب ينتحل اسم مخرج سينمائى معروف هو **« عاطف درويش »** وبحاستها التجارية الحادة توافق الأم على الزواج ، ففى زواج ابنتها من هذا المخرج صفقة تجارية رابحة ، وشهرة واسعة لمحلها التجارى .

ودون أن تتحرى الأم عن العريس ، ودون أن تأخذ موافقة ابنتها تعقد القران ، وتتخلى عن اتفاقها القديم فى زواج ابنتها **زيزى** من ابن عمها **« صابر »** الذى يعمل فى جزارة أبيه الحاج **« عمران »** وتنجح فى اخماد ثورة المعلم « عمران » ولكنها لا تنجح فى ابعاد « صابر » عن ابنتها ، الذى يستغل رفض زيزى الزواج من عاطف لعدم حبها له ، ولسوء سمعته الأخلاقية ، وبخاصة حكاية زوجته التى خانته مع أحد ابطال أفلامه . وينتهز صابر حضور **امارة** احدى فتيات الكومبارس ممن وعدهن عاطف بالزواج

ليثيرها ضـــده ، وما يكاد يراها العريس الذى انتحل شخصية عاطف حتى يهرب من النافذة ، ومعه الألف جنيه التى استدانها من أم العروسة ، ويهرع الجميع الى عاطف درويش فى فيلتـــه بالفيوم لتصفية الموقف كل من ناحيته .. الأم تطلب الطلاق لكى تستعيد الألف جنيه زائد النفقة والمؤخر ، زيزى لأنهـا لا تعرفه ولا تحبه ، صابر لأنه يريد الزواج من زيزى ، امارة لكى تستعيد معه حبها القديم .

ويفاجأ عاطف درويش بهذا كله، فيبلغ الشرطة ، ويرفع عن طريق محاميه قضية أمام المحكمة ، ومع طول اجراءات القضاء يكتشف عاطف فى زيزى كائنا لطيفا استطاع بجماله وبراءته أن يخرجه من أزمته الشخصية ، ومن انطوائه على خيانة زوجته له ، وعلى الوجه الآخر تكتشف فيه زيزى الانســان والفنان الذى لا يقارن فى سلوكه وكلامه بابن عمها صابر . وفى اليوم الذى يصدر فيه الحكم بالطلاق لصالح عاطف ، يكون قد وقع تماما فى حبها ، وتكون هى قد وقعت فى حبه ، وعبثا يحاولان أن يجدا مخرجا من هذا المأزق الى أن تحدث المفاجأة ، والمفاجأة هى زواج صابر من امارة بعد أن يئس من حب زيزى ، ويئست هى من حب عاطف ، وبذلك يخلو الجو أمام زيزى وعاطف للحب والزواج .

والحدوتة كما نرى بسيطة ولكن فى سذاجة ، غير معقدة ولكن فى تسطيح ، فهى لا تناقش قضـية ، ولا تسخر من ظاهرة ، ولا تستهدف مغزى اخلاقيا أو قيمة اجتماعية . ورغم محليتها القوية الصارخة الا انك تشم فيها رائحة التمصير ، فالمحتال الذى تصل به الجرأة فى الاحتيال الى درجة الزواج ، والمخرج السينمائى الذى ينهار كل هذا الانهيار لخيانة زوجته ، والفتاة الصغيرة الساذجة التى لا خبرة لها تحدث فى المخرج الشهير كل هذا التغيير ، هذه جميعا نماذج لا نكاد نعثر عليها فى مجتمعنا ، وكائنا ما كان رأينا فى

عملية التمصير المسرحى ، فالذى كنا ننتظره هو أن ينص على ذلك صراحة ولو بالكلمة التقليدية .. **اعداد فلان** .

وصحيح أن **عبد الله فرغلى** يتمتع بحوار كوميدى آخاذ ، وعبارات فكاهية مثيرة ، كما يتمتع بقدرة واضحة على اشـاعة الجو الكوميدى فى أرجاء المسرحية كلها ، ولكن الصحيح أيضا أن هذا العمل كان يحتاج فى مواقفه الى الكثير من التعميق ، وفى شخصياته الى الكثير من البلورة ، فاللقاء الأول بين زيزى وعاطف كان يحتاج الى مزيد من الاشباع ، والتحول الذى طرأ على موقفه كان ينقصه التبرير ، كذلك لم تكن علاقة امارة بعاطف واضحـة بمافيه الكفاية ، فبدت امارة شخصية هامشية زائدة على الأحداث كذلك بدت شخصية الراقصة وكان لا داعى لها على الاطلاق .

فاذا تركنا الشخصـيات المسرحية والعلاقات الدرامية ، وانتقلنا الى النهاية المفاجئة لوجدناها بعيدة تماما عن التطـور الطبيعى لمجرى الأحداث ، فزواج امارة من صابر كان فجائيـا بلا تبرير ، وكأنما المقصود به وضع نهاية للمسرحية ، ونهـاية سعيدة بالضرورة ، حتى يخرج الجمهور مرتاح الضمير .

ويجىء **سمير العصفورى** ليجســد هذا النص فوق المسرح ، فلا يملك الا أن يضعه فى اطار الواقعية ، والواقعية التقليدية بكل ما تنوى عليه من صراخ ومبـاشرة ، وهو ما تجلى واضـحا فى الشخصيات النمطية مثل المعلم عمران الجزار ، وامارة فتـاة الكومبارس ، وحنفى مخدوم الأسرة ، كما تجلى فى بعض المشاهد الكاريكاتيرية مثل مشـــهد الفرح الذى استخدم فيــه موسيقى حسب الله ، ومشهد صابر الجزار وهو يحاول التشبه بمخرجى السينما ، فضلا عن مشاهد امارة بكلما فيها من فجاجة وابتذال. وصحيح أن المخرج حاول الخروج من اطار الواقعية التقليدية الى افق اكثر رحابة وشفافة من خلال المعاناة الشخصية التى يعانيها

عاطف ، ومحاولة تجسيدها بشكل تعبيرى عبر **الموسيقى** الصارخة والاضاءة المثيرة والانفعال الداخلى ، ولكن العمل كله غلب عليه الطابع الواقعى الذى تجاوزه مسرحنا من زمان .. من طوالع الستينات ، وان بقيت منه بقية فهى تلك التى تسمى الآن بانتاج التليفزيون المسرحى !! ولا أدرى لماذا حرص المخرج على ايجاد رقصة فى المسرحية ومن راقصة محترفة مثل **هالة الصافى** ، دون أن يكون للرقصة أو للراقصة أى مبرر درامى فى المسرحية ؟

ان سمير العصفورى الذى قدم أعمالا بارزة على جبين مسرحنا المعاصر ، أعمالا حرص فيها على أن يجمع بين الفرجة والفكر ، أو بين الرأى والرؤية ، لا اعتقد انه هو شخصيا يستطيع أن يحسب من بينها هذا العمل المسرحى ، فهو أكبر من عمل كهذا بكثير !

على أن هذا الكلام لا يحجب جهودا أخرى أسهمت فى هذا العمل بشكل أو بآخر ، فى طليعتها مصمم الديكور الفنان **مجدى رزاق** الذى جمع فى خطوطه بين قوة البساطة ورشاقة التعبير وبخاصة فى ديكور الفصل الأول والثانى، ولو أن ديكور واكسسوار الفصل الثالث كان دون مستوى هذين الفصلين بشكل صارخ . فاذا انتقلنا الى الأداء التمثيلى استوقفنا توفيق المخرج فى توزيع أكثر أدوار هذه المسرحية ، وبخاصة الفنانة المتميزة والممتازة **عقيلة راتب** التى عرفت من خلال حضورها المسرحى القوى وخفة ظلها فوق المسرح ، أن تجسد دورها وتبلوره ، وان تتموج معه فعلا وانفعالا ، وان تكون مركز اشعاع كوميدى فى المسرحية كلها ، كذلك عرف الفنان **صلاح ذو الفقار** كيف يملأ فراغ دوره ، وان يغطى بجاذبية حضوره الشخصى على ضعف حضوره المسرحى ، وضعف أدائه الصوتى ، وثقل حركته فوق المسرح ، ولو أن التى كانت أمامه ممثلة أخرى غير **بوسى** لفجرت فيه امكانيات أكبر للتعبير ، ذلك أن بوسى لم تكن هى الملائمة تماما لدورها ، وبخاصة للمسافة العمرية بينها وبين صلاح ذو الفقار ، فلم تكن مقنعة فى

قدرتها على تطوير شخصيته واخراجه من اليأس الى الحب ، ولم يكن الثنائي المكون منهما مقنعا شكلا ومضمونا ، لأنها بدت بالنسبة له كما الأبنة الصغيرة أو التلميذة الغريرة .

وبعد هؤلاء يجيء الممثل الكوميدى المـوهوب **محمود التونى** الذى فجر فى هذه المسرحية طاقاته الكوميدية الهائلة ، وبدا كمن يصنع دوره بنفسه ، ويحدد له أبعاده ومعالمه ، ويملأ لافراغ الدور فحسب بل فراغ المسرح كله . وربما يعاب عليه أحيانا الاقتراب من حافة الفارسكة ، ولكنه استطاع على اية حال أن يؤكد فى هذه المسرحية موهبته الكوميدية المتطورة .

كذلك وفق **جمال اسماعيل** من خلال مزج طريف بين التعبير الكوميدى والانفعال التراجيدى ، ومن خلال حضوره المتميز فوق المسرح ، ان يخلع على دوره طابعا فريدا فى التعبير ، يبتعد به عن الاداء النمطى المألوف الى الاداء الاكثر تطورا لدى الممثل الحديث ، وهـذا على العكس تماما من **كوثر العســال** التى وقعت فى هوة الفارسكة الكوميدية بكل ما تنطوى عليه من افتعال ، فضــلا عن الأداء التقليدى لشخصية العالمه أو الكومبارس ، ولا أدرى لمـاذا تتأرجح هذه الفنانة فى مستوى ادائهـا التمثيلى من مسرحية الى اخرى ، رغم ما تنطوى عليه من ممكنات حقيقية للتطور والانطلاق.

عموما .. كانت هذه المسرحية اللاريحانية مناسبة لمناقشــة قضية مسرح الريحانى ... وظيفته ورسالته ، أثره وتأثيره ، وهى على اية حال دعوة للتأمل واعادة النظر فى التراث الريحانى كله ، حتى يستطيع هذا المسرح ان يشارك ايجابيا فى مسيرتنا الكوميدية المعاصرة ، مشاركة نبيلة ومبدعة ، وحتى يستطيع ان يواجه نفسه بصدق وعمق .. ماذا يريد مسرح الريحانى ؟ او ماذا يراد به وله ؟ جوازة أم جنازة ؟

كباريه .. أم مسرحية إسمها كباريه ؟

« المسرح الذى لا يحس بنبض الشعب الاجتماعى أو التاريخى وبدراما هذا الشعب ، واللون الأصلى لأفقه وفكره .. مثل هذا المسرح لا يستحق هذا الاسم .. انه ملهى من الملاهى أو هـــو بالأحرى .. كباريه » .

هذه العبارة التى قالها شاعر اسبانيا المسرحى العظيم **لوركا** ، هى التى كنت اطالعها بعين خيالى طوال مشاهدتى للعرض المسرحى أو بالأصح العرض اللامسرحى المسمى **« كباريه »** فثمة فارق .. وفارق كبير جدا بين أن ندخل « كباريه » وأن نشاهد مسرحية اسمها كباريه ، هذا الفارق اذا حاولنا أن نرتفع بمستوى المناقشة هو فى حقيقته الفارق بين الواقع والفن ، أو بين الفن واللافن .. الواقع شىء والفن شىء آخر ..

الواقع بلحمه ودمه وعظامه .. بحذافيره وتفصيلاته .. بغرائبه ومصادفاته .. بهذا كله وكثير غيره لا يمكن أن يكون فنـــا ولكن مادة لعمل فنى ، مادة ترتفع من أرض الواقع لتحلق فى ســماء الفن ، وتتحرر من فوضى الواقع لتنتظم فى قانون الفن .. وحتى الفن الواقعى من **ســـتندال وبلزاك** ، ومن **كوربيه وريبين** ، ومن **تولستوى ومارتن دى جار** ، ومن **جوركى وماياكوفسكى** ، لا ينقل الواقع كما هو ولكنه يوحى بالواقع ويرمز اليه ، فالواقع بدلالته ومغزاه وليس بدمويته ومبناه . وهذا ما عبر عنه سيد الواقعية الجديدة **روجيه جارودى** بقوله :

« ان يكون الانسان واقعيا لا يعنى على الاطلاق نقل صـــورة الواقع بل محاكاة نشاطه ، وهو ليس تقديم نسخة منقولة من خلال

ورق شفاف او طبع صورة منه ، بل المشاركة في البناء الخلاق للعالم » .

فاذا طبقنا « شيئا » أو « **بعض شيء** » من هذا كله على المايسمى « **كباريه** » لما وجدنا شيئا على الاطلاق لا عقدة درامية ، ولا حبكة مسرحية ، ولا حدثا أو حدوتة أو حتى حكاية ، كل ما هنا مجموعة لا أقول من « **الشخصيات** » الفنية ، ولكن من « النماذج » الواقعية التى نصادفها فعلا فى أى « كباريه » .

المرأة المجربة صاحبة الكباريه التى عركت الحياة وعركتها الحياة ، فنظرت للعالم من خلال العلاقة التحتية بين الرجل والمرأة ، فكان اسمها « **دنيا** » كباريه وكباريه « **دنيا** » **المهرج التقليدى الذى** ضاق بالدنيا وضاقت به الدنيا . بعد أن ضاع مستقبله الطبى فى عملية اجهاض أودت بالفتاة الى القبر وبه الى السجن ، فهرب الى الكباريه يتخفى كل ليلة وراء قناع . يضحك على نفسه لكى يضحك السكارى والمخمورين وطلاب الحرام . مدير الكباريه الذى يجمع بين الفهلوة والمغامرة . يحلل الحرام ويحرم الحلال ، ويتاجر فى كل البضائع .. البضاعة البشرية التى يوردها للكباريه والبضاعة المهربة التى يستوردها من بيروت ، ويردد باستمرار عبارته المأثورة « **كله داخل فى كله** » .. فتاة الكباريه « **نورا** » التى تعيش من عرق جبينها وترفض اغراء صاحبة الكباريه لها بأن تعيش أيضا من عرق جسدها ، فهى لا تريد رجلا لليلة واحدة وانما تريد رجلا لكل الليالى ، وتحلم بأن تكون نجمة سينمائية مشهورة ، وعندما يتحطم قلبها فوق ربوة الحب . تعود لتهوى فى مستنقع الكباريه .

فاذا اسقطنا من حسابنا أو أضفنا اليه .. سيان ، النماذج النمطية من زبائن الكباريه نموذج العجوز المتصابى الذى يهدر أمواله على الراقصات ، والموظف المختلس الذى يهدر أموال الدولة

على الخمر ، لاستوقفنا نموذج الطالب القروى الســـاذج الذى تبهره اضواء الكباريه فيندفع اليه بحثا عن لا شيء !

على ان هذه النماذج جميعا تكاد تقف وحدها فرادى ، دون أن تشملها عقدة درامية بحيث تتشابك العلاقات وتتزاحم الأقدار وتتعامد المصـــائر فيحدث ما يعرف بالصراع ، ومن خلال تطور الصراع تنمو الشخصية ، ومن خلال نمو الشخصية يتصاعد الحدث المسرحى من البداية الى الوسط الى الذروة الى النهاية . ولكن شيئا من هذا كله لا يقع ، لان العرض لا يحتوى اصلا مقومات البناء المسرحى ، كل ما يحتويه هو هذه النماذج التى يتفاوت رسمها بين العمق والسطحية ، ولا يجمعها سوى وحدة المكان .. الكباريه ..

صحيح ان هناك خيوطا واهية تلضم ولا تربط بين هذه النماذج ولكن الصحيح ايضا انها الخيوط التى لا ترى لافتقادها الى المزيد من الغزل المسرحى أو النسج الدرامى ، فالعلاقة بين « **دنيـــا** » صاحبة الكباريه وبين « **درش** » المهرج ، علاقة فاترة للغاية لا نشعر بها طوال العرض ، بل اننا نفاجأ فى النهاية وبعد أن أسلم نفســه للشرطة باعترافها بحبها له ، ولو أن هذه العلاقة تطـــورت على امتداد العرض لاكسبته عمقا فى الدراما وثراء فى الفكر . ونفس الشيء يقال على العلاقة المسطحة بين « **نورا** » نجمة الكباريه وبين حبيبها « **شوكت** » الملحن المغمور ، فكيف يمكن لفتاة فى مثـــل تجربتها وطموحها والجدية التى بدات بها فى أول العرض ، أن تقع فى حب هذا المغمــور ومن أول نظــرة ، وعلى افتراض قبـــول تضحيتها من أجله ، فلماذا لم تقف معه حتى النهاية ؟

ولماذا تتخلى عنـــه لا لتعود كما كانت وتحقق طموحها ، ولكن لترتد مكسورة ومنكسرة وساقطة فى حضيض الكباريه ؟ ولو أن خيوط هذه العلاقة جدلت اقوى واعمق ، ومضت فى خط مواز أو مضاد للعلاقة بين « دنيا » وبين المهرج ، لساعد ذلك على انقاذ العمل من مجرد العرض الأجوف الى الدراما الأكثر استدارة .

والشيء نفســـه يقـــال ايضـــا على نموذج الفتى القروى « **مسعود** » الذى جذبته اضواء الكباريه ، فترك دراسته فى كلية دار العلوم ، وتمكن بانتهازيته وتطلعاته الطبقية أن يحل محل مدير الكبـــاريه ليسقط هو الآخر فى قمـــة الحضيض . فعلى الرغم من سذاجة ارتباطه بالكباريه الذى دخله لأول مرة بحثـــا عن خاله ، ذلك الذى نفاجأ فى النهاية انه كان خالا وهميا لا وجـــود له ، فإن علاقة التعاطف الواهية بينـــه وبين « **نورا** » كان يمكن أن تتطور منذ وقوعه فى غرامها وهو طالب على الرصيف ، حتى ايقاعها فى قبضته وهو مدير للكباريه ، وكان يمكن لهذه العلاقة المركبة ان تصطدم بعلاقة الحب بين نورا وشوكت فينشـــأ الصراع الدرامى بمعنـــــاه الحقيقى ، وترتفع هذه النماذج المجوفة والمسطحة الى مستوى الشخصيات الدرامية المتطورة .

تبقى بعـــــد ذلك ، علاقة هذا العرض اللامسرحى بالفيـــــلم السينمائى الذى يحمل نفس الاسم « **كباريه** » والواقع أن الاعداد الذى قام به المؤلف الشاب **وحيد حامد** ليس اعدادا بالمعنى الكامل وليس تأليفـــا بالمعنى الكامل ، فهو شيء يتراوح بين الاعـــــداد والتأليف بما يمكن تسميته بالتوليف المسرحى ، ولو انه التزم بسيناريو الفيلم أو انصرف عنه نهائيا لجاء عمله أفضل من ذلك بكثير ، فهو لم يأخذ من الفيلم بعد اسمه ومناخه العام ، ســـوى نصف شخصية « **ليزا ما نيللى** » ، وخاصة فى « سينة » الاجهاض وبيع معطف الفراء ، ونصف شخصية « **المهرج** » وخاصة فى عطفه وتعاطفه مع « **نورا** » أو ليزامانيللى . ولكن بمقدار ماكانت شخصية « **ليزا** » متسقة مع نفسها أو مع ظروفها العامة ، جاءت « **نورا** » متناقضة مع نفسها غير منطقية فى سلوكاتهـــا الأخيرة ، كذلك لم تكن علاقة الحب بين المهرج وبين صاحبة الكباريه واضحة ، ولا كان تصرفه الأخير وهو يسلم نفسه للشرطة مبررا بما فيه الكفاية .

فاذا تركنا الاعداد السيما مسرحى أو اللامسرحى وانتقلنا الى الاخراج ، لما وجـــدنا للمخرج **جلال الشرقاوى** تلك البصمات الاخراجية الواضحة التى رأيناها له فى أعمال كثيرة ، فقد أغرق العمل فى طوفان من التابلوهات الاســتعراضية قضى على خيوط « **الحدوتة** » رغم ضعفها ، وعلى عنــاصر « **الدراما** » رغم فقرها الشديد ،وبالتالى بدأ العمل مفكك العناصر غير مترابط الأجزاء ، وبالتالى فقد نكهته الدراميــة ومذاقه المسرحى ليتحول من عرض مسرحى الى مجرد استعراض .. رقص وغناء ، مما قربه من جو الكباريه الحقيقى بمقدار ما أبعده عن اطار الفن المسرحى ، بل لقد افتقدت الحــركة المسرحيــة « **للميزانسين** » وتحكمت فيهـــا « **الميكروفونات** » المدلاة من سقف المسرح ، ولا ادرى لماذا جاء العمل رغم تقليديته فى فصلين اثنين دونما مبرر فنى واضح ؟

وصحيح أن أغلب الاستعراضات كانت على درجة عاليــة من الجودة فى التصميم والاجادة فى الأداء ، ساعد على ذلك الاختيــار الجمالى لمجموعة رائعة من الراقصات . والاختيار التشكيلى لكافة الملابس والأزياء . ولكن هذه الاستعراضات على كثرتها غير المبررة، لم توظف لخدمة العمل ، فبقيت كما هى استعراضات منفصــلة تثير الابهار ولكنها لا تدعو للاقناع . والاستثناء هنا بطبيعة الحال لتلك التابلوهات التى كانت تظهر فيها « **نورا** » فتربطهــا بالعمل بشكل أو بآخر .

ورغم الجمـــال التكوينى للراقصات والجمــــال التشكيلى للرقصات ، الا أن الديكور الذى قامت بتصميمه **نهى برادة** لم يكن فى مستوى هذا كله ، كان ضعيفا فى خطوطه ، فقيرا فى ألوانه ، غير معبر فى أغلب المشاهد وبخاصة مشهد الكباريه نفسه ، ثم مشهد مكتب صاحبة الكباريه ، ثم مشهد سطح الباخرة ، وأخيرا مشهد شقة الملحن المغمور . ولكن الذى عرض فقر الديكور وافتقاره ،

هى الموسيقى الرائعة والالحان الجميلة التى وضعها الفنان **الراحل على اسماعيل** ، والتى ارتفعت الى مستـــوى جمال التابلوهات لتضفى عليها العذوبة والحياة ، وربما كان لحن **« مانى — مانى »** الذى ادته **نيللى** مع **عبد المنعم ابراهيم** من احلى الحـــان العرض كله ، فضلا عن الموسيقى الافتتاحية بالغة التأثير ، **والجمـلة** الموسيقية الدالة التى تتردد فى أرجاء العرض والبالغة التعبير .

بعد هذا كله يجىء الاداء التمثيلى الذى وفق المخـرج **جلال** الشرقاوى فى اختيار اكثر عناصره ، وان لم يفجر فيها كل **قدراتها** على العطـــاء ، فى طليعة هذه العنـــاصر عملاقة الاداء المسرحى **سناء جميل** التى كان اختيارها فى دور يتناسب مع عمرها حافزا لها لاطلاق قدراتها على التعبير عن ابعاد الدور والتأثير فى وجدان الجمهور ، وكان مشهدها مع **سعيد صالح** وهو يقنعها بالعودة الى الى الفن على درجة رائعة من الروعة ، ولو انه بوجه عام ليس الدور الكبير الذى يتناسب مع حجمها الأكبر . بعـــدها يجىء الفنـــان التراجكوميدى **عبد المنعم ابراهيم** ليعبر ويؤثر معـــا فى مشـــاهده رغم قصرها ، ويتموج من اقصى الأداء الكوميدى الى اقصى الأداء التراجيدى ، فضلا عن الجمع بين الأداءين فى المشـــهد الواحد . وبعدهما يجىء ألمع شباب الكوميديا سعيد صالح ليتألق فى دوره ، من خلال حضوره القوى وعفويتـــه الأكثر قوة ، وعلى الرغم من هامشية دوره الا انه أكسبه أهمية من عنده ، ولكنها الأهمية التى جاءت على حساب دوره وعلى حساب العرض كله ، فاذا تغاضينا عن الاضافات الشتائمية الكثيرة التى ادخلهـــا طوال العرض ، والتى ادت الى الاطالة واملال وبطء الايقـــاع ، فلا يمكن التغاضى عن مشهد الشمبانيا الذى قام بتأليفه فوريا على المسرح ، والذى استغرق أكثر من نصف ساعة دون أن يزيد على كونه مجموعة من القفشات اللفظية والحركية الساذجة حول هـــذه الكلمة ، كاسرا

بذلك طبيعة دوره ، رغم ايقاف الحركة المسرحية فى العرض كله . هذا فضلا عن اعادة تكرار الحركات الكوميدية الرئيسية فى دوره الشهير فى مسرحية « **هالو شلبى** » .

وبعدهم تجىء **نيللى** لتؤكد موهبتها فى الأدوار الاستعراضية ، وقدرتها على التألق من خلال هـذه الأدوار ، ولكن هذه الأدوار الاستعراضية اذا اقتصرت على الرقص والتمثيل دون الغناء لكان ذلك افضل لها بكثير . لأن جانب الغناء هو اضعف الجوانب الثلاثة عند نيللى ، اما عن الجانب التمثيلى فقد تأرجحت فيه بين **نيللى** و**ليزامانيللى** ولو انها التزمت اسـلوبا واحدا فى الأداء ، وتخلصت من تأثير ليزامانياللى فى بعض مشـاهد الفصل الثانى ، لكان ذلك أفضل لها ولدورها وللعرض كله .

بعد هؤلاء جميعا يجىء **عمر خورشـــيد وحسن مصطفى** ، الأول كسب حقيقى للمسرح بجاذبية حضوره وباعتبـــاره نسيما جديدا يهب على هذا الفن ، ولكنه يحتـاج الى سخونة الحـركة وحرارة الانفعال وملء فراغ الدور من خلال التموج معـه هبوطا وصعودا ، صوتا وحركة . أما الثانى فلم يكن فى اســعد ادواره الكوميدية وبالتالى فى أسعد حالاته التمثيلية ، فالدور كان مجوفا ومسطحا وكما الزائد عن الحاجة ، وعبثا حاول حسن مصطفى أن يملأ تجويفه بتضخيم الانفعال ، وان يعمق تسطيحه باشباع الكلام ، وأن يضيف مشهد المحاكمة ليجـد له مبررا ، ولكن تظل طاقات هذا الممثل الكوميدى اكبر من دوره بكثير .

عموما هذا هو الكباريه أو المسرحية المسماة كباريه ، والتى ذكرتنا فى البدء وتذكرنا فى الختام بعبارة لوركا العظيم ، التى يقول فيها ان مثل هذا المسرح لا يستحق هـــذا الاسم ، انه ملهى من الملاهى ، وبالأحرى كباريه !

تمر حنه
مسرح غنائى أم غناء مسرحى

كنا بدانا نقول أن مسرحنا قد مات ، و لم يبق له الا ان يحفظ أو يحنط فى متحف الثقافات ، ولم يبق أمام نقاد المسرح وجمهوره الا أن يذكروه بعبارات الحنين والتذكار ، وان بقيت منه بقية ؛ **فهى** فى معظمها عروض هزيلة وهزلية معا ، والنتيجة .. **مسرح بلا مستوى .. وصالة بلا جمهور !**

وكان من الطبيعى أن يجىء ذلك لحســاب المسرح الخاص أو المسرح التجارى الذى تخلص من البيروقراطية الدرامية ليخطو خطوات أفسح الى الأمام .. الى ايجاد حل للمعادلة الصعبة التى تؤرق وجداننا المسرحى .. معادلة الجمع بين **الفرجة والفكر ..** أو بين **الرأى والرؤية** ، واذا كانت هذه الخطوات حتى الآن على على حساب الفكر والرأى ، فمن الواضح أنها لحساب الفرجة والرؤية ، بمعنى أنها تهتم بالعين التى ترى ، والأذن التى تسمع ، اكثر من اهتمامها بالعقل الذى يفكر ! فى هذا المكان وفى تلك المكانة نستطيع ان نضع مسرحية **« تمر حنة »** لنتساءل **هل هى مسرح غنائى أم مجرد غناء مسرحى ؟**

فما الجديد اذن فى هذه المسرحية الجديدة ؟

الاقتراب من فن الأوبريت الغنائى بعد مغازلته طويلا وكثيرا ، فما أكثر المحاولات التى بذلت فى السنوات الأخـــيرة لتقـــديم الأوبريت فوق المسرح ، ولكنها جميعا لم تكن تخرج عن الكوميديا

الغنائية الاستعراضية ، التى تجمع جمعا عدديا بين الرقص والتمثيل والغناء ، وكأنها عناصر محشورة حشرا دون ان « **تتخلق** » عضويا فى العمل الفنى . أما هنا فى « **تمرحنة** » فان غنائيتها تكاد تشكل نسيجها الأساسى ، ونحن نحس بهذه الغنائية فى اغانيها ومواويلها واغلب مقاطعها المسرحية ، واذا كان هذا هو المظهر الخارجى للغنائية ، فان غنائية المسرحية تتوافر فى النسيج الدرامى نفسه ، فى شخصيتها الرئيسية ذات الطابع الغنائى الأصيل ، وهى شخصية « تمرحنة » مداحة القرية ، ثم فى موضوعها البسيط المباشر الخالى من التعقيد الدرامى .

وأتحفظ فأقول أن هذه المسرحية الغنائية تقترب من « **الأوبريت** » الغنائى دون أن تكونه بالضرورة او بالمفهوم الاصطلاحى لهذا التعبير ، لأن الغنائية لا تبطن نسيجها الدرامى كله وان غلفت مظهرها الخارجى ، فنسيجها اللغوى ليس غنائيا وأن تخللته الأغانى والمواويل ، وحوارها ليس زجليا ولا منغوما ولكنه مكتوب بالنثر الواقعى المباشر ، وشخصياتها ليست كلها ذات طابع غنائى أصيل فيما عدا الشخصية المحورية « **تمرحنة** » التى تدور حولها المسرحية .

فهى اذن ليست « **أوبريت غنائى** » على الاطلاق ، وانما دراما غنائية بسيطة ذات مضمون انسانى عام ، تحاول من خلاله أن تستنبت فى القلوب **حب الخير** ، وأن تستزرع فى الأرض **حب العدل** ، وأن تستنهض فى البشر **حب الحب** !

فهنا قرية مظلومة .. ولكنها أيضا ظالمة ، مظلومة لأن كبيرها « **عاصى** » وقع فى حب « **تمرحنة** » مداحة القرية ولكنها لم تبادله الحب ، وعبثا يحاول أن يستميلها بالغرق فى حبها والاستغراق فى تهديدها ، ولكن لا الغرق فى الحب ولا الاستغراق فى التهديد يجبرانها على أن تحب ما تكره أو تكره من تحب .

ولا يملك « عاصى » الا أن يعاقبها ، ويكون عقـــابه من نوع غريب ، فهو يمنعها من الغناء ويمنع أهل القرية من دعوتها للغناء فى الموالد أو الأفراح ، وتدرك « تمرحنة » مدى قسوة العقاب ، فالغناء بالنسبة لها هو صوت الحب .. وصوت الحياة ، واسكات الغناء فى أحشائها .. اجهاض لكل أمل لها .. وتتحداه «تمرحنة» وتخرج للغناء فى فرح **عطوة ونزهة** ، ولكن عاصى يوقع عقابه ، وان عقابه لشديد .. يحرق كل مراكب عطوة ، ويقلب الفرح مأتما فيعشش الحزن فى القلوب ، ويلبـد الخوف فى الضمائر ، وتتدثر القرية كلها فى عباءة الخوف الحزين .

وتعود قرية ظالمة بعد أن كانت مظلومـة ، ظالمة لنفســـها ، ولأبنائها ولأرضها الخضراء ونيلهـا الجـــارى ، فالكل خائف ، والكل صامت ، والكل عاجز عن أن يرفع فى وجه « عاصى » سلاح الحق الأبيض ، أو راية الحرية الحمراء . وتنمو فى أحشاء القرية عبارات العفن القديم : « المايه ما تجريش فى العـالى » . « اللى يتجوز أمى أقول له يا عمى » . « العين ما تعلاش على الحاجب » « ان كنت فى بلد تعبد التور حش وارميله » . الى أن يهبط ذلك الغريب الذى يحاول أن يرفع عنها الظلم ، ويمحو من عشـشهـــا الظلام . وهو لا يهبط عليهم بمعجزة نبى ولا بعصا ساحر ، ولكن بكلمة تصرخ من الأعماق .. **« العدل .. العدل يا أهل الأرض »** . ولكن العدل أن لم يسنده الحق وتفرضه القوة ، يصبح كلمـة جوفاء ، لذلك يهيب بهم الغـريب أن يواجهوا القهـر بالفـــاس والمداس ، ويجعل من نفسه أول حطبـة يشعل بهـــا النيران ، ويخرج لمواجهة **« جابر »** ســـياف **« عاصى »** الذى لا يقهـر ، ولا يلبث أن يقهره قاهرا معه الخوف والظلام .

ويلجأ عاصى الى قوة الحيلة بعد أن فشل فى استخدام حيلة القوة ، يستدرج الغريب الى قصره عن طريق عشيقته **سـعدية** ،

التى ترسل **سغروت** احد أبنـاء القرية الى الغريب ، يرجوه ان **يداويها من مرض اليم** ، ويقع الغريب فى فخ عاصى ، وتعود القرية **تجتر** قطرات الظلم وتعانى سحابات الظــلام ، ويعــود الخوف **الأسود** يعشش فى النفوس ويعربد فى الضمائر ، ولكن ســفروت سرعان ما يفيق الى نفسه بعد أن تطهرت روحــه ، فيكشف لأهل **القرية** عن حقيقة الموقف . ويحاول تكفيرا عن ذنبــه وخيانتــه **للغريب** أن يقود أهل القرية جميعا الى حيث يكون على رأسهم فى **مواجهة** عاصى ، وانقاذ الغريب ، وبانقاذه يتم انقـــاذ الحب من **براثن** الكراهية ، والعدل من مخالب الظلم ، والنور من بين أنياب **الظــلام** .

هذه هى حدوتة تلك الدراما الغنائية البسيطة ، التى حاول كاتبها **اسماعيل العادلى** أن يقترب بها من طابع الأوبريت الغنــائى **وأن** يفرغها بالتالى من أى تعقيد درامى ولكن اذا كانت البساطة غير السطحية والتعقيد غير التركيب ، فمن الواضح أن الحدوتة **ينقصها** الكثير من الكثافة الفكرية التى تجعلهـــا أقوى تأثيرا ، **فشخصية** الغريب فقدت تأثيرها بعودته فى نهاية المسرحية ، وكان من الطبيعى ومما يتفق والتطور الحتمى لبناء الشخصية الا يعود الغريب بعد أن اختـــار قدره ، وبعد أن لاح له مصيره فى حــلم زوجته ، خاصــة انه يقوم بدور المنقــذ او المخلص الذى يهب حياته فداء لرسالته ، **والذى يذكرنا فى خروجــه بخروج المسيح الى بيت المقدس** .

وبمقــدار ما كانت عودة الغريب فى نهاية المسرحيـــة فاترة وخالية من التأثير ، كذلك كانت ملاقاته فى نهـاية الفصل الثانى **لجـابر** الذى يمثل قوى القهر ، بعيـــدة عن التركيب الدرامى **السليم** ، فليس من المعقــول بعد أن وصل الصراع الدرامى الى **الذروة** ، أن تتم هذه المواجهة أو الملاقاة خارج خشــبة المسرح ،

وأن يعلق عليها أهل القرية بما يشبه التعليق على مبــاراة فى كرة القدم . كذلك لم تحدث اية مواجهة بين عاصى من ناحيــة وبين الغريب من ناحية اخرى ، مما ترتب عليه تسطيح الصراع الدرامى فى المسرحية ، وافقاد عاصى مبررا هاما من مبررات وجــوده ، والأغرب من هذا أن يتحول مجرى الصراع الكى يتم بين ســفروت وعاصى لا بين الأخير والغريب . فاذا أضفنا الى ذلك أن التحول الذى حدث فى شخصية سفروت كان شــبه مفاجىء أو غير مبرر بما فيه الكفاية ، على الأقل من الناحية الدرامية . أدركنا كم كان الفصل الأخير مفككا ومسطحا وغير مقنع على الاطلاق ، لاحتوائه مواقف متسرعة وحلول غير مقنعة ونهاية سطحية وغير مبررة .

واذا كانت شخصية **سفروت** رغم ما طرأ عليها من تحــول مفاجىء لا تمثل سوى الخيانة ، وكانت شخصية **((تمر حنــة))** لا تمثل الا نفسها لانها لم تكتسب دلالات رمزية أعمق وأبعــد ، فكيف يمكن لأحدهما أو لكليهما أن يقود الثورة على عاصى وقصره، كان من الطبيعى أن يتم ذلك على يد **عطــوة** الذى يمثل شــباب القرية ومدها الثورى ، وتنطوى شخصــيته على عنصر الثــأر القــديم .

وقد يبدو الاطار الخارجى للمسرحية أكبر من عناصره الداخلية، لهذه الاعتبارات مجتمعة ، مضافا اليها الانفصام الواضح فى نسيج المسرحية اللغوى ، بين النثرية الواقعيةفىالحكى الحوار ،والغنائية الشعرية فى الأغــانى والمواويل ، ولو غلب الشــعر أو الزجل على الحوار ، لبدا منغوما أو مسجوعا ، وقضى على الانفصــام اللغوى من ناحية ، واقترب من ناحية أخرى من المسرحية الغنائية دون مجرد الوقوف عند الغناء المسرحى . ولا يقال هذا بطبيعة الحال من الجهد الذى بذله اسماعيل العادلى لكى يطرق باب الدراما الغنائية ويفض بكاراتها فوق المسرح ، ولا ينسينا أيضا الأغانى والأشعار التى وضعها عبد الرحيم منصور فاتحا بها أفقا جديدا

امام الشعر العامى ، مطعما الفن المسرحى ينبض من الشعر جديد ، وانما هى دعوة للتأمل فى طبيعة النسيج اللغوى من حيث العلاقة بين الشعر والحوار ، أو بين الغنائية الشعرية والنثرية الدرامية، وذلك فيما يتعلق بفن الأوبريت المسرحى .

وربما حاول الاخراج هنا أن يعطى الشكل العام للأوبريت دون مضمونه أو اطاره ، وأن يوائم بين عناصره الداخلية وبين الشكل الخارجى ، وذلك عن طريق ادخال التعبير الموسيقى فى نسيج التعبير المسرحى نفسه ، وان وقف ذلك عند الاغانى والمواويل ، دون المشاهد والمواقف والشخصيات . وكان ذكاء من **جلال الشرقاوى** أن جعل التعبير الموسيقى فضلا عن الأداء الغنائى حيا فوق المسرح، فساعد ذلك على التحام العناصرالداخلية ، واعطاءالانطباع بوحدة العمل الفنى ، وان بدت أكثر المشاهد التمثيلية وبخاصة تلك التى يظهر فيها **زين العشماوى** بطيئة الايقاع . والبعض الآخر كالتى يظهر فيها **فاروق نجيب** فى الفصل الأخير أميل الى الاطالة ، فضلا عن تلك التى تظهر فيها **وردة** فتبدو خالية تماما من الأداء التمثيلى، وذلك بالطبع قياسا الى التمبو أو الايقاع الموسيقى ، وهنا نذكر الفنان الموسيقى **بليغ حمدى** الذىيعد املاحقيقيا للمسرحنا الغنائى ، والذى وفق فى أن يفتح للأغنية الفردية واللحن الميلودى مجالا جديدا فى المسرح ، وخطوة نحو تحقيق الطابعالبوليفونى أو المتعدد الأصوات ، بدلا من الاقتصار على الطابع المونوفونى أو الصوت الواحد . وكانت الموسيقى والألحان بوجه عام مهادا بارعا للعمل كله .

وكما ساعد الأداء والغناء الحى على تكامل العمل الفنى الى حد كبير ، ساعدت عليه كذلك الحركة والتشكيل ، فكل حالات السكون والصمت وأكاد أقول اللا تمثيل ملأتها حركة المجاميع وتشكيلات الرقص ، ولم تكن مجرد عناصر جمالية ولكنها وظفت دراميا اما لتأكيد بعض المشاهد أو لتفسير بعض المواقف ، وهو

ما وفق فيه الى حد وليس الى كل حد مصمم الرقصات **حسن خليل** سواء في الرقصات الفردية أو الرقصات الجماعية ، ولو ان جمال الحركة التشكيلية كان أعلى بكثير من مستوى جمال الراقصات ، فضلا عن استعارة بعض تعبيرات رقصة البمبوطية الشهيرة .

ولم تقتصر مواءمة المخرج بين المضمون الداخلى المحـــدود وبين الشكل أو التشكيل الخارجي، وانما **الديكور** لعب دورا هاما سواء في رشاقة خطوطه وجمال ألوانه او في دلالته الرمزية العامة ، فهو الديكور الرمزى الذى لا يحد المسرحية بمكان أو زمان ، وانما يجردها في المطلق أو العـام ، ولا أدرى ان كان مصـــمم الديكور **عبدالفتاح البيلى** هو المسئول عن الملابس والأزياء التى فضلا عن خلوها من الجمال التشكيلي لم تتفق واقعيتها الفاقعة مع رمزية الديكور ، فكانت عيبا صارخا في اطار العرض المسرحى .

فاذا تركنا العناصر المادية الى العناصر البشرية وأعنى بهـا الاداء التمثيلى ، لأدركنا على الفور صعوبة المعادلة التى واجهت جلال الشرقاوى ، معادلة الجمع بين المطرب والممثل في شـخص واحد ، وهو ما يعرف عندنا بأزمة الممثل الشامل ، لذلك لجأ الى حل التكميل لا التكامل ، حيث يكمل الممثـــل المطرب والعكس صحيح ، هكذا اختصر الجانب التمثيلى في دور ((**وردة**)) لحساب الجانب الغنائى ، رغم أن اداءها التمثيلى يحتاج الى الكثـير .. من الاتقان والتلوين والانفعـــال بالدور حتى لا تبدو ممثلة من الشانزليزيه ، وان كان الكسب الحقيقى هو دخول هذه المطربة دون المبتدئة في هذه التجربة ، ووقوفها فوق المسرح حنجرة عذبة فيها حرارة شمس الجزائر ، وعذوبة ماء النيل ، وسمرة الحـان بليغ حمدى .

وعلى الوجه الآخر من وردة الجزائرية يجىء **عزت العلايلى** ، ممثلا بارعا وحاضرا لا في دوره ولكن في المسرح كله ، عرف كيف

يتموج مع دوره أداء وحركة ولا أقول غناء ورقصا ،كما عرف كيف يمزج بين الشخصية الرمز والشخصية الواقع ، وان يجسد الانسان اللا انسانى واللا الهى .. **أعنى ضمير الخلاص فى أرض البشر ..**

وبين الاثنين يجىء الممثل الموهوب **فاروق نجيب** ليطلق طاقاته الكوميدية فى دور **((سفروت))** دون أن يسطح الدور بالوقوع فى هوة الفارسكة ، ولكنه حرص على تعميقه بالحفاظ على بعده الدرامى وأن كان قد وقع هنا فى حضيض الميلودراما بالارتماء على الأرض والتشبه بالكلب حركة وعواء ، دونما داع لهذا على الاطلاق .

وبعد هؤلاء تجىء الفنانة العائدة **وداد حمدى** التى اضطهدت نفسها تسع سنوات كاملة .. ثم عادت الى بيتها المسرحى ، فقد استطاعت أن تستعيد توازعها الفنى ، وأن تزيح ستائر الغربة بينها وبين نفسها وبين جيرانها من الممثلين ، وأخيرا بينها وبين الجمهور ، وربما رأيت ((**نبيلة السيد**)) فى هذا الدور ، ولكن **وداد** حمدى عرفت كيف تشيع فى أرجاء المسرح نكهة كوميدية متميزة جعلت لها مذاقا خاصا ومتميزا .

وأما العائد الآخر **زين العشماوى** فلم أره أبدا فى دور **((عاصى))** كان هو منطقة الهبوط الاضطرارى بالنسبة للايقاع الأدائى العام، وكان أداؤه كله على وتيرة واحدة ، بلا انفعال ولا تلوين ، ولا أدرى لماذا حرص على استخدام كلمات أجنبية من قبيل « أو . كى ، وبرافو .. واكسلانس » أفسدت الطقس اللغوى ، وأساءت لايقاع الألفاظ ، وليس من شك فى أن **يوسف شعبان** كان أفضل منه فى هذا الدور .

وأخيرا تجىء الممثلتان الصاعدتان **مشيرة اسماعيل وراوية أباظة** ، أما **مشيرة** ففى دورها فرصة تمثيلية كبيرة للقفز الى الأمام وهى قادرة بممكناتها التعبيرية على استثمار هذا الدور ، لو اهتمت أكثر بتلوين الأداء الصوتى ، وتجسيد التعبير الانفعالى، فلا

يزال صوت الراقصة فيها اعلى من صوت الممثلة بكثير ، كما انها بدت فى دورها كما لو كانت فلاحة فى اســـتوكهلم .. واما راوية فتكشف عن تطورها الأدائى من مسرحية الى اخرى ، وتكشف عن دورها فى هذه المسرحية بالذات ، عن مرونة فى التشكل بحسب مقتضيات الدور .

انه اذا كانت « **مدرسة المشاغبين** » بشكل أو بآخـــر علامة واضحة على جبين مسرحنا الكوميدى المعاصر ، وكنا نستطيع أن نسقط بعدها مسرحيات مثل « **قصة الحى الغربى** » و « **هاللو دوللى** » و « **افتح يا سمسم** » فليس من شك فى أن هذه المسرحية الجديدة « **تمر حنة** » التى تجاوزت الفناء المسرحى دون ان تحقق المسرح الغنـــائى ، وبقيت طرقة على باب الأوبريت ، ســـتكون بالنسبة **اجلال الشرقاوى** علامة اخرى على جبين هذا المسرح .

لعبة شهر العسل ..
مسرح تليفزيوني أم تليفزيون مسرحي ؟

الظاهرة الجديدة التى اخذت تطفو فوق سطح حياتنا الفنية راسمة علامة استفهام كبيرة ، وفى بعض الأحيان علامتى تعجب واستفهام ، هى ما يسمى بمسرح التليفزيون او انتاج التليفزيون المسرحى ، أما علامة الاستفهام فتنشأ عن الطريقة التى يتم بها التعاقد على انتاج التليفزيون المسرحى ، واما علامة التعجب فترجع الى مستوى اغلب المسرحيات التى تعرض باسم التليفزيون .

فهل يكفى أن يتقدم بعض فنانى وفنانات المسرح واحيانا السينما بنص مسرحى .. مؤلف أو مقتبس أو ممصر ، مع مبلغ معين كضمان مالى حتى يسمح لهم بانتاج عمل يحمل اسم مسرح التليفزيون ؟ وصحيح أن هذه النصوص تفحص فنيا ورقابيا .. ولكن هل يكفى هذا للدلالة على أن مسرح التليفزيون يصدر عن رؤية فكرية بعينها ، ويحقق خطة فنية بالذات ، ويؤدى فى النهاية وعلى المدى البعيد رسالةمدروسة اصلا ؟ واذا كانت اغلب العروض التى انتجت حتى الآن لا تدل على ذلك أدنى دلالة ، وانما تشير الى تحول مجموعة من الفنانين الى « تجار فن » هدفهم الكسب المادى وعلى الأكثر الانتشار الفنى أو الاشتهار التليفزيونى ، فلم لا يتولى جهاز التليفزيون نفسه انتاج هذه الأعمال ؟ الا يؤدى تولى مسرح التليفزيون نفسه انتاج الأعمال التى تحمل أسمه الى ما هو ارفع فى حياتنا الفنية ، وانفع فى حياتنا الاجتماعية ؟

هذه هى علامات الاستفهام التى توضع على الجانب الانتاجى فى هذا المشروع ، اما الجانب الفنى والمترتب بالضرورة على جانب الانتاج فتثار حوله اكثر من علامة تعجب .. كيف يمكن ايجاد

الصيغة الملائمة لمسرح التليفزيون ؟؟ اهو مسرح اولا وتليفزيون بعد ذلك ، أعنى **((مسرحيات))** عادية تؤدى فوق خشبة المسرح الى أن يتم نقلها الى شاشة التليفزيون ؟ أم هى **((تمثيليات))** تليفزيونية فى المقام الأول رغم اعدادها فوق المسرح ؟ واذا كانت فى الحـالة الاولى ((تلفزة)) المسرح ، فهل كل مسرحية تصلح لأن يعرضهـا التليفزيون ؟ واذا كانت فى الحالة الثانية ((مسرحة)) للتليفزيون ، ألا يكون استديو التليفزيون أفضل من خشبة المسرح ؟

والذى يترتب على هذا الأشكال الأولى الخاص بالنص الملائم لمسرح التليفزيون ، بحيث لا يكون مسرحية تقليدية ولا يـكون فى الوقت ذاته تمثيلية تليفزيونية ، هو اشكال العنـاصر البشرية القائمة بهذا العمل اخراجا وتمثيلا ، هل تكون عناصر مسرحية أم عناصر تليفزيونية ؟

فمن مخرجى المسرح من لا دراية لهم بكاميرا التليفزيون .. وهنا قد يجىء ((الميزانسين)) متكاملا فوق الخشبة ، ولكنه يفقد الكثير من تكامله على الشاشة ؟ وكذلك بعض الممثلين والممثلات قد يكون حضورهم المسرحى من خلال **((الفورم))** ، ولكن الحضـور التليفزيونى لا يحتاج الى ((الفورم)) بمقدار ما يحتاج الى**((الصورة))** ومن هنا يفشل بعض ممثلى المسرح وممثلاته على شاشة السينما رغم نجاحهم فوق خشبة المسرح !

هذه كلها وكثير غيرها هى بعض علامات التعجب والاستفهام التى توضع على جبين الجهد الفنى والبشرى الذى يسمى بمسرح التليفزيون ، والذى يحتاج الى نظرة أبعد مدى .. ترشيدا للعمل وتخطيطا له .

وليس ادل على ذلك من حصاد بعض المسرحيات التى عرضت فى الفترة الأخيرة ، والتى يصدق عليها هذا الكلام ، وان كانت هناك مسرحيات اخرى لا اقول رفيعة ولكن مرتفعة المستوى ، يمكن أن نتخذها عتبة انطلا ق، أو ((**عينة دراسة**)) فى بحثنا عن الصيغة الأكثر ملاءمة لمسرح التليفزيون ، ولا أقول لانتاج التليفزيون المسرحى على اساس أن عملية الانتاج هذه ينبغى فورا وبلا سابق انذار ان تنتزع من أيدى الفنانين لتوضع فى أيدى الفنيين بعد أن يتولاها بنفسه جهاز التليفزيون .

لتكن هذه المسرحية مثلا ((**لعبة شهر العسل**)) التى سجلها التليفزيون عن المسرح ، وهى ممصرة عن مسرحية بعنوان ((**حياة خاصة**)) للكاتب الانجليزى الراحل **نويل كوارد** ، وصحيح انه لم يكتبها خصيصا للتليفزون شأن بعض زملائه من أمثال جون مورتيمر ، وهارولد بنتر ، وجايلز كوبر ، وكلايف اكستون ، **وآلون أووين** وغيرهم ممن كتبوا أعمالا خاصة بالاذاعة والتليفزيون الى جوار مخاطبتهم لجمهور المسرح الكبير ، ولكن الصحيح أيضا أن هذه المسرحية من بين العديد من المسرحيات التى كتبها نويل كوارد تعد ـ تجاوزا ـ أكثرها ملاءمة لمسرح التليفزيون ، سواء لانطوائها على مشكلة عاطفية ذات مضمون انسانى عام ، أو لانتمائها الى المسرح الواقعى التقليدى الذى يألفه أكبر كم من الجمهور ، أو لقلة عدد شخصياتها مما يجعلها أكثر قربا من مجتمع الأسرة ، أو ما يمكن تسميته بدراما الأسرة .

وقد استطاع **نويل كوارد** أن يحقق هذا كله لا من خلال فهمه لأصول الدراما فحسب ، ولكن من خلال تمرسه بالعمل الدرامى

فقد قام ببطولة واخراج بعض مسرحياته سواء فى مسرح الملكة أو فى المسرح القومى بانجلترا ، ومن بينها هذه المسرحية « **حيــاة خاصة** » التى كتبها عام ١٩٣٠ ، وقد شاركه فى بطولتهــا الممثل العملاق **لورانس أوليفييه** والممثـــلة المعروفة **جرترود لورانس** ، وحققت نجاحا كبيرا عند عرضها على الجمهور .

وتدور المسرحية حول العـــلاقة العاطفية الساخنة جدا بين زوجين متقدمين نسبيا فى العمر ، الزوجة تجمع بين الجاذبيـــة والجمال وبين الغيرة والغرور ، ويجمع الزوج بين الوسامة والأناقة والاعتداد بنفسه والشك فى الآخرين ، وتسلك الزوجة سلوكات من شأنها أن تزيد من نار الشك لدى الزوج ، فيتصرف بدوره تصرفات تشعل فى صدرها لهيب الغيرة ، الأمر الذى يؤدى بهما فى النهاية الى الطـلاق . وامعانا فى العناد تتزوج رجلا غيره ويتزوج هو أيضا فتاة غيرها ، وفى اليوم الذى تذهب فيه لقضـــاء شهر العسل مع زوجها الجديد ، تلتقى به فى نفس الفنـدق الذى جاء اليه لقضاء شهر العسل مع زوجته الجديدة .

وبينما هما معا وفى وقت واحد يتغنيان بأغنيتهما المفضـلة ، يتعرفان على بعضهما ويستعيدان من جديد حبهما القـــديم ، وتحاشيا لأى شىء ، لأى شىء على الاطلاق ، يحاول من ناحيته أن يقنع زوجته بتغيير المكان ، وتحاول من ناحيتها أن تقنع زوجهـــا بنفس الفكرة . ولكن لا الزوجة الجديدة توافق ولا الزوج الجديد ، فيصبح لزاما عليهما أن يواجها نفس المصير ، العودة الى حبهما القديم أو استعادة حبهما من جديد .

وهكذا يهربان معــا الى مكان آخر ، ويستعيدان حياتهمــا الزوجية القديمة بكل ما فيها من حب وقسوة ، وشــك وغيره وحنان وصراع . وكانا قد اتفقا قبل هروبهما على « كلمــة سر » اذا قالها أحدهما سكت الآخر عن العراك حتى تستمر بهما الحياة وينجحان فى ذلك طوال الفترة التى يقضيانها فى تلك الشقة التى هربا اليهــا ، حتى يفاجئوهما فيها الاثنان الآخران .. زوجتــه وزوجها ، وتدور مناقشات حادة وطويلة بين الأربعـــة ، تنتهى باقتناع الجميع بضرورة عودة هذه « الحياة الخاصة » .. حياة هذين الزوجين الغريبين الى ما كانت عليه .

تلك هى خطوط الطول والعرض فى مسرحية نويل كوارد التى ترجمها الى العربية الناقد الأديب **فؤاد دوارة** ، ونقلها الى العامية كاتب السيناريو **سيد خميس** ، بعد ان أعدها بما يتلائم والطقس الاجتماعى المصرى ، فأسماء الشخصيات استبدلت بوفاء اسما للزوجة بدلا من « اماندا » وصلاح اسما للزوج بدلا من « اليوت » والزوج الجديد عاصم بدلا من فيكتور ، والزوجة الجديدة نجــلاء بدلا من ســيبل ، والخادمــة خديجـــة بدلا من لويزا . كذلك استبدلت اسماء الأمكنــة بأسماء أخرى كالقــاهرة والاسكندرية ورأس البر ، والأغنية بأغنية اخرى هى رجعونى عينيك لأم كلثوم أما كلمة السر فأصبحت « مرسى مطروح أ » .

وقد حرص الاعداد على أن تكون الشقة الخاصة التى يهرب اليها الزوجان المطلقـــان ملكا لأخت الزوجــة ، كما حرص على الا تنشأ بينهما أية علاقة عاطفية دفعا لشبهة الخيانة الزوجية ، ولو أن ذلك اضطره الى تسطيح دور الخادمة فلم يكن لها أى أثر أو تأثير فى مجرى المسرحية ، كما اضطره الى اســـتهلال الفصل

الثالث بمشهد غاية فى السذاجة حيث تقضى وفاء الليلة فى غرفة مستقلة ينام على بابها عاصم ، ويبيت صلاح فى الغرفة المجـاورة والتى تنام على بابها نجـــلاء ، كذلك اضطر الى أن يجعل هروب وفاء وصلاح من الفندق غير واضح أو محسوس لدى الجمهور .

وصحيح أن الاعداد التزم بالاطار العام للمسرحية سواء فيما يتعلق بالبناء الفنى أو بتطور الأحداث أو برسم الشخصيات ، ولكن الصحيح أيضا انه بالغ فى ((**الافيهـات**)) الكوميدية ومشـــاهد الاضحاك على نحو أوقع الفصل الثانى كله فى هوة الفارس وجعله دون مستوى الفصلين الآخرين بكثير ، كما أفاض فى الحوار فى نهاية الفصل الأول وبداية الفصل الثانى بحيث أصاب المسرحية كلها بنوع من الاطالة والأملال ، وأكاد أقول السأم . كذلك عمـد الى المغالاة فى رسم شخصية عاصم ليواجه بها صلاح ، وفى رسم شخصـية نجلاء فى مواجهة شخصية وفاء ، ولكن هذه المغالاة أوقعت هاتين الشخصيتين فى هوة الكاريكاتيرية من ناحية ، وعدم الاقناع من ناحية أخرى ، وهو ما انعكس بشكل واضح على الفصل الثالث حيث بدا الحل الأخير الذى انتهى اليه الجميع ، وكأنه نوع من ((**الهبوط الاضطرارى**)) فى السياق العام للمسرحية .

فاذا تركنا هذا كله وانتقلنا الى الاخراج الذى قام به المخرج التليفزيونى **محمد فاضل** ، لوجدناه يصدر عن رؤية تليفزيونية أكثر منها مسرحية ، سواء فى رسم الحركة أو فى تصميم الديكور أو فى اختيار الممثلين ، فالحركة فى أضيق مساحة ممكنة حتى تلحق بها الكاميرا ، والمشهد مقسم الى كادرات حتى تنتقل بينها الكاميرا فلا يظهر عليها فى اللقطة الواحدة أكثر من شخص واحد ، ووحدات الديكور ثابتة أمام عين الكاميرا ، وحتى الانتقال فى الفصل الأول من الحاضر الى الماضى لم يتم باستخدام ((**الفلاش باك**)) ولكن بانزال لوحة كبيرة تفصل لا بين الزمنين ، ولكن بين الموقفين !

على ان المخرج فيما عدا هذا الحل التليفزيونى الذى لا يجيزه الاخراج المسرحى ، وخاصة اذا كانت المسرحية واقعية تقليدية ، عرف كيف يصالح بين الفرجة فوق المسرح والرؤية فى التليفزيون، فلم يكن هناك ((**حائط خامس**)) يحول دون رؤيتها فوق خشبة المسرح ، فى الوقت الذى كان وفيا فيه لكل ما تتطلبه كاميرا التليفزيون . على انه اذا كان ذلك صحيحا من ناحية المدرك البصرى أو ((**الصورة**)) فهو لم يكن كذلك من ناحية المدرك السمعى أو الصوت .. فالمؤثرات الصوتية بوجه عام .. موسيقى الافتتاحية ، وموسيقى النقلات بين الفصول ، وهدير الأمواج فى راس البر ، واللحن الراقص فى داخل الشقة ، واسطوانة الأغنية المفضلة لدى الزوجين ، كل هذا لم يلق من المخرج العناية الكافية رغم توفيقه فى اختيار الديكور بوجه عام .

أما توفيقه فى اختيار الممثلين ، فيرجع الى رؤيته التليفزيونية لا المسرحية ، حيث أعطى الأولوية فى الاختيار الصورة لا للفورم ، ومن هنا كانت ملاءمة **صلاح ذو الفقار** لدور الزوج ، فعلى الرغم من ضعف حضوره المسرحى ، وضعف أدائه الصوتى ، وثقل حركته على المسرح ، الا أن حضوره على الشاشة كان بالغ القوة ، وقدرته على التحكم فى قسمات وجهه كانت بالغة التعبير ، واحساسه بعين الكاميرا ساعده على أن يتخذ أفضل زوايا التصوير ، وهنا لم يكن لثقل الحركة المسرحية أو خفتها ، لضعف الصوت أو قوته أى ضرر أو تأثير .

كذلك كانت **سهير المرشدى** ملاءمة كل الملاءمة لدور الزوجة بكل ما لديها من حضور انثوى ، واستطاعت لاحساسها بخشبة المسرح ، وحساسيتها لكاميرا الفليفزيون ، أن تحقق نوعا فريدا من الولاء المزدوج أو الصالحة التمثيلية بين كلا المجالين ، كانت تؤدى دورها لجمهور الصالة من خلال احساسها بأفراد الأسرة ،

وكانت تعايش دورها الكوميدى فى هذه المسرحية ، بنفس البراعة التى عايشت بها دورها التراجيدى فى مسرحية « **جواز على ورقة طلاق** » وكأنما تؤكد موهبتها على كلا وجهى العملة التمثيلية .. الكوميدى والتراجيدى .

بعد ذلك نجحت الطاقة الكوميدية الهائلة **نبيل بدر** ، الذى بدا كمن يصنع دوره بنفسه ، ويحدد له ابعاده ومعالمه ، وربما كان المسئول عن اهتزاز دورة الاعداد من ناحية والاخراج من ناحية اخرى ، ولو انه بوجه عام استطاع ان يملأ فراغ دوره ، وان يؤكد موهبته الكوميدية المتطورة .

واخيرا تجىء **مشيرة اسماعيل** .. الموهبة الشكلية والتشكيلية التى وان لم تتطور كثيرا منذ دورها فى مسرحية « **الجيل الطالع** » الا ان حضورها التليفزيونى كان محسوسا بشكل واضح ، ولو ان هذه الممثلة تمرست اكثر بخشبة المسرح ، وعثرت على الدور الأكثر ملاءمة لها ، لكان عطاؤها الفنى افضل من ذلك بكثير ، **فهى تحتاج** من المران كممثلة الى مثل ما تتمتع به كراقصة حتى **تستطيع أن** تقف فوق خشبة المسرح ، حتى ولو كان مسرح التليفزيون !

عموما .. ومهما يكن من شىء .. اى شىء .. فان هـذه المسرحية اعدادا واختيارا ... تمثيلا واخراجا افضل بكثير من غيرها من المسرحيات العالميـــة التى شوهت تشويها فاضحا على شاشة التليفزيون مثل « **المهندس العظيم** » الممسوخة عن رائعـة ابسن و « **الحقيقــة فين** » المنسوبة **لبيراندللو** وغيرهمـــا من المسرحيات ، ومن هنا كانت مشروعيـة هذا العمل من حيث هو نقطة انطلاق لمناقشة وترشيد ما يسمى بمسرح التليفزيون .

مقالب عطيات أم مقالب سميحة أيوب ؟

الظاهرة الغريبة التى أخذت تطفو فوق سطح حياتنا المسرحية فى الفترة الأخيرة ، مشكلة خطرا حقيقيا يتهدد فنى التمثيل والاخراج معا ، هى اتجاه مجموعة من ممثلى المسرح ، والمسرح القومى بالذات نحو الاخراج المسرحى ، هكذا أخرج **كمال حسين** مسرحيتى (العدل والقمر) و (وغبى فى الفضاء) ، ومن بعده أخرج عبد الرحمن أبو زهرة مسرحية (متلوف ٧١) ومن بعدهما أخرج **محمود عزمى** « زيارة ممنوعة » وأخيرا تجىء **سميحة أيوب** لتخرج مسرحية موليير الشهيرة (مريض بالوهم) تحت عنوان (مقالب عطيات) ، وهناك فى ضمائر عدد من الممثلين والممثلات مسرحيات أخرى تعد للاخراج !

وصحيح ان الاخراج المسرحى ليس حكرا على فرد بعينه أو مجموعة بالذات .. فمن حق كل ممثل ان يخرج .. كما انه من حق كل مواطن ان يشاهد المسرح .. ولكن أليس لفن الاخراج قواعد وأصول كتلك التى لفن التمثيل ؟ هل يكفى الممثل ان يقوم بأداء عدد من الأدوار ، وان يساعد فى اخراج عدد من المسرحيات حتى يكون مخرجا ؟

واذا جـاز ذلك .. الا يكون المؤلف المسرحى الذى قدمت له عدة مسرحيات واحتك بعمليات الاخراج أولى بتقديم مسرحياته من غيره من المخرجين او الممثلين .. واذا أجزنا الاخراج لهولاء الممثلين فى الوقت الذى يحرم فيه من الاخراج مخرجون شبان

عائدون من الخارج ، قلنا مع القائلين .. لتكن العبرة بالنتائج .. فماذا كانت النتائج ؟

لسنا هنا والآن بصدد تقييم كل هذه المسرحيات ، فبعضها سبق تقييمه والبعض الآخر دون مستوى التقييم ، ولنقف الآن عند أحداثها جميعا . وهى مسرحية **« مقالب عطيات »** .

و « مقالب عطيات » لموليير ليست هى « مقالب سكابان » .. كما قد يتبادر الى الذهن . ولكنها فى الأصل مسرحية **« مريض بالوهم »** التى سبق أن قدمها مسرحنا المصرى أكثر من مرة .. ولاقت فى كل مرة نجاحا جماهيريا عريضا لشهرة مؤلفها من ناحية . ولمقوماتها الكوميدية من ناحية أخرى . وهذه المسرحية شأنها شأن مسرحياته الكبرى « الحب طبيب » .. و « طبيب رغم أنفه » .. و « السيد دى بور سيناك » تسخر من الطب والأطباء ، وتكشف عن مرارة شعوره بالخيبة فى مرضه ، ويأسه من فن الطب ومزاعمه .

وعلى الرغم من أن « المريض بالوهم » أكثرها جميعا اضحاكا وتسلية .. الا أنها فى الوقت ذاته أشدها شعورا بالحزن والمرارة .. ففيها لم يعد موليير يسخر من عيادات الاطباء وتقاليدهم ولهجتهم ، بل نراه يضيق بأسفافهم فى استغلال المريض وبدجلهم فيما يزعمون من علم ومعرفة .

والمسرحية فى خطوطها العريضة تدور حول شخصية بورجوازى ثرى وقع فريسة فى يد طبيب مستغل ، أوهمه بمرض يحتاج الى وقت طويل فى العلاج . وكان ذلك باتفاق الطبيب مع زوجته الثانية .. وهى المراة اللعوب التى توهمه بكراهية الجميع له .. وبخاصة ابنته من زوجته الأولى ، وخادمته عطيات ، والتى تحاول اقناعه بكتابة وصيته حتى تحظى بنصيبها من الثروة ، وبتزويج ابنته من احد اقاربها حتى يحظى هو الآخر بما يتبقى من الثروة ..

وتدخل « عطيات » الخادمة الداهية الطيبة القلب لتكشف مؤامرات الزوجة ضد زوجها من ناحية .. ولتكشف عن علاقتها غير الشريفة بالطبيب من ناحية أخرى .. ولكى تحول دون زواج الابنة المسكينة من الطبيب الشاب محاولة فى الوقت ذاته اتمام زواجها من حبيبها وذلك من ناحية ثالثة وأخيرة .

هذا هو مضمون مسرحيـــة « مريض بالوهم » التى صبها موليير فى قالب الكوميـــديا الكلاسيكية محاولا تحقيق الامتـــاع والافادة ، قاصدا الى اصلاح العادات الاجتماعية ، مؤكدا هـــذا كله فنيا بالاقناع وانسانيا بالاثر ، شأنه فى ذلك شأن الكلاسيكيين جميعهـــا .. ولكن موليير وان اتفق مع الكلاسيكيين على ضرورة تحقيق الغاية الخلقية من خلال الامتـــاع الفنى ، فاننا نراه يعنى بالشخصيات البشرية وبالواقع الاجتماعى الحى أكثر من عنايتـــه بالحدث أو بالعقدة أو بالحل ، كما نراه يثير الضحك من الحوار اللفظى أكثر مما يثيره من خلال الحركة المسرحية ، وهو الحـــوار اللفظى الذى يضحكنا بفضل ما يسمى بالعنصر الآلى فى الضحك ، والذى يجعل موليير معاصرا فى كل العصور .

وهذا جميعه هو ما لم يلتفت اليه فيما سمى فى « مقالب عطيات » بالاعداد المعاصر . وما قام به **« سمير عبد الباقى »** .. فالشخصيات الاجتماعية التى اشتهر موليير بدقة تصورها واحكام تصويرها ، تحولت الى نماذج نمطيـــة كتلك التى شاهدناها من زمان فى مسرح الريحانى ، وهذا معناه أن المسرحية لم تقدم شيئا من موليير .

ويجىء الاخراج ليتناول هذا البناء الدرامى المفكك الذى لا يكاد يمت بصلة الى موليير .. فيجسد كل ما فيه من ثقوب وثغرات . فالمخرجة سميحة أيوب « دلقت » النص فوق المسرح دون رؤية اخراجه أو تصور مسرحى .. فالشخصيات الدرامية

تحولت الى نماذج كاريكاتيرية وبخاصة الزوجة والدكتور الشاب وموثق العقود ، والحوار اللفظى الذى يعتمد على الضحك الآلى تحول الى نكت وقفشات يتبادلها كل من عطيـات والبرجاوى والحركة المسرحية التى تجسد المعنى الخلقى تحولت الى مغامرات صبيانية كما فى مشهد عطيات وهى تتنكر فى زى الشبح .. وكما فى مشهدها وهى تتنكر فى زى الطبيب .

هذا فضلا عما فى الاخراج من بطء فى الايقـاع ، ومن سـوء واضح فى توزيع الأدوار . فباسـتثناء **عبد المنعم ابراهيم** فى دور البرجاوى و**محيى اسماعيل** فى دور الطبيب الشـاب . لم يكن احد من باقى الممثلين فى دوره وبخاصة **سلوى سعيد** فى دور زوجة البرجاوى و **نجوى السيد** فى دور ابنتـه ، **وعمر ناجى** فى دور مدرس الموسيقى .. واو توافرت العنـاصر البشرية الأكثر قدرة على العطـاء ، لاسـتطاع عبـد المنعم ابراهيم أن يفجر طاقاته الكوميدية الهائلة والنادرة . ولاستطاع محيى اسماعيل أن يبرز عن ذلك بكثير .

اما سميحة أيوب المخرجة .. فقد أساءت الى سميحة أيوب الممثلة .. فالدور لم يكن دورها بأى حال .. كان يحتاج الى ممثلة أصغر سـنا ، واخف حركة ، واكثر صلاحية لمثل هذه الأدوار الكوميدية .. فمثل هذا الدور ليس هو الدور الذى يطلق العنان لمواهبهـا الدرامية الممتـازة والمتميزة .. والتى ربما كان اقل جوانبها هو جانب الأداء الكوميدى . عموما نحن لا نريد لفناننتنـا العظيمـة سميحة ايوب ان تحتل المسرح مخرجـة من مخرجى « السنبنسة » ولكن ممثلة من ممثلات الدرجة الأولى !

عيب يا مسرح !

اذا كنتم لا تحبون المسرح أكثر من أى شىء آخر ، بل وأكثر من النجاح .. فارحلوا .. قوموا بعمل آخـــر ، اذا لم تكونوا فنـانين فى أعماق أنفسكم .. وفنانين فقط .. دعكم من هذا الجنون العبقرى .. وكونوا عاقلين كسائر البشر !

هذه العبارة التى قالها المخرج الفرنسى الشهير **لوسيان جيترى** الذى ضحى بكل شىء حتى بحياته نفسها مع اجل المسرح ، لا تكاد تنطبق على مسرح من المسارح فى فترة من الفترات ، قدر انطباقها على مسرحنا الحاضر فى هذه الفترة بالذات ، فقد يهون كل شىء فى المسرح .. قد يهون الهبوط بمستوى العروض المسرحية .. وقد يهون تحكم البيروقراطية الدرامية .. وقد يهون الضـحك التجارى على عقل الجمهور .. وقد يهون الاستهتار بكل مقدسات هذا الفن الرفيع .. قد يهون هذا كله وكثير غيره .. اما أن يصل الهوان الى درجة كراهية المسرح .. والعمل ماديا وبشريا فى اتجاه اللا مسرح ، أو فى الاتجاه المضاد للمسرح ، فهذا هو الخطر الذى سيؤدى فى النهاية الى اقتلاع هذا النبت الطالع فوق ضفاف حياتنـا الثقافيـة ، بعد أن خلا تراثنـا من كل سـابقة لهـذا الفن المجيـــد .

راودتنى هذه الخواطر بعد مشاهدتى للعرض اللا مسرحى المسمى **« عيب يا آنسة »** الملقى على شاطىء الثغر السـكندرى ليشكل تحديا سافرا لكل قيم الفن المسرحى ، وما كنت لا تناول مثل هذا العمل بالنقد والتقييم ، لولا ما يحمله على جبينه من اسماء فنية كبيرة بعضها يحمل على صدره جائزة الدولة ، والبعض

الآخر نقدره كل التقدير ، اما البعض الأخير فمواهب برعمية يرجى لها التفتح والازدهار ، ويخشى عليها أن يجرفها مثل هذا التيار .. **تيار اللا مسرح !**

فهنا مسرحية لا علاقة لهـا بالمسرح ، لأنها ليست اكثر من ((**توليفة**)) طفيلية تحاول أن تتسلق على النجاح الذى حققته مسرحية ((**مدرسة المشاغبين**)) ! وكان أولى بها أن تسمى ((**مدرسة المشاغبات**)) طالما انها ليست اكثر من صورة مقلوبة أو مسرحية على الوجه الآخر ! فالمدرسة الخاصة بجوها التجارى هى نفسها المدرسة الخاصة ، والتلاميذ المشاغبون بألاعيبهم الشيطانية هم أنفسهم بعد استبدالهم بتلميذات مشاغبات ، وناظر المدرسة الذى لا حول له ولا قوة ، والذى لا يهمه سوى الاحتفاظ بمنصبه هو نفسه الناظر ، وزعيم المشاغبين الذى يقع فى غرام المدرسة الحسناء ، لا فارق بينه وبين زعيمة المشاغبات التى تقع فى غرام المدرس الوسيم ، حتى النهاية السعيدة التى تنتهى بنجاح المدرسة فى اصلاح حال المشاغبين ، تستبدل هنا بنجاح المدرس فى معالجة المشاغبات والدفع بهن الى النجاح .

نفس الموضوع ونفس الأحداث ونفس الشخصيات ونفس الجو الفنى العام ، مع استبدال المذكر بالمؤنث ، أو مدرسة المشاغبين بمدرسة المشاغبات !

وقد يقال ان ((**مدرسة المشاغبين**)) نفسها مأخوذة عن الفيلم الأمريكى الذى يحمل نفس العنوان ، ومع رفضنا أصلا لمبدأ الأخذ أو التمصير ، الا ان الفارق هنا كبير بين ((**الأخذ**)) الذى ((**يعطى**)) شيئا ، والأخذ الذى لا يعطى شيئا على الاطلاق !

فهنا فى ((**عيب يا آنسة**)) لا نكاد نجد موضوعا متبلوراً على امتداد الفصول الثلاثة ، ولا حدثا متطورا من البداية الى الوسط الى النهاية ، ولا صراعا واضح المعالم أو عقدة محكمة الصنع .

حتى الشخصيات باهتة الملامح ، **فاقدة الهوية** ، **ناقصة** الاستدارة ! وعبثا نحاول العثور على خيوط درامية نمسك بها العمل ، فالخيوط كلها واهية لم تجدل فيما بينها ولم يغزل منها نسيج فنى عام ، فالمعلم عباس أبو كف ، تاجر الخيش وصاحب المدرسة ، لا نكاد نجد عنده دافعا قويا لافتتاح هذه المدرسة الا أن يكون مشاغبا هو الآخر ، صحيح انه افتتحها من أجل ابنته « **تفاحة** » الراسبة لأكثر من مرة فى الثانوية العامة ، لكن هل تماديه فى تدليلها وافسادها يساعدهما على النجاح ؟ وهل مغازلته للتلميذات واستخفافه بالمدرسين واستهتاره بالناظر .. مبررات كافية لانفاقه على هذه المدرسة ؟ « **وتفاحة** » نفسها .. ما جدوى حرصها على تزعم المشاغبات .. افساد مدرسة أبيها ، ومضاعفة ما فيها من شغب . ثم هذا المدرس الجديد .. مدرس التربية القومية .. هل جاء ليصلح حال « المشاغبات » أم ليغازلهن ، ويأخذ من احداهن ميعادا فى « الفسحة » ؟ وهل جاء ليقف على النقيض من « المعلم عباس » فى الفكر والسلوك والنظر الى الحياة .. أم لينسحق تحت أقدام جهلة ، وينهار أمام ضربات كفه وزنين راتبه الشهرى ؟ والفتيات المشاغبات .. ما الذى دفع بهن الى هذه المدرسة .. اذا كان رسوبهن فى الثانوية العامة كافيا لدخولهن المدرسة ، فهل يكفى لوقوفهن على المسرح ؟ أعنى ما هو المبرر الدرامى وراء كل واحدة من **هؤلاء المشاغبات** ليكون لها دور فى المسرحية ؟

واذا كانت هذه الملاحظات جميعا تنصب على « **الشخصيات** » لنرى الى اى حد كانت غائمة بلاملامح ، ومسطحة بلا اعماق ، وغير مبررة بما فيه الكفاية ، فالأحداث هى الأخرى لا تخلو من الفتور والتسطيح وعدم التبرير الدرامى ! فالعلاقة الأبوية بين **المعلم عباس** وابنته **تفاحة** لم تتبلور بما فيه الكفاية ، أو بما يكفى

لتدليلها كل هذا التدليل الذى يدفعه الى أن يفتتح لها مدرسة خاصة ؟ ولو ان هذه العلاقة اكتسبت بعدها الدرامى ، لساعد ذلك على وصف الأرضية المسرحية تمهيدا لما بعدها من احداث . والعلاقة العاطفية بين مدرس التربية القومية وبين تفاحة لم تتطور التطور الطبيعى ، الذى يؤدى فى النهاية الى اصلاح حالها وحال باقى المشاغبات ، ولو أن هذه العلاقة هى الأخرى كشفت عن تناقضها العاطفى ومضمونها الاخلاقى لأدى ذلك الى تبرير مغزى المسرحية ونهايتها الأخيرة .. وما يقال عن هاتين العلاقتين الرئيسيتين يقال مثله عن العلاقة الثالثة والأكثر اهمية بين المعلم عباس من ناحية والمدرس التربوى من ناحية اخرى ، ولو ان هذه العلاقة اتخذت شكل الصراع بين طرفين كلاهما يقف على النقيض من الآخر ، ويشكلان معا قوس الطيف المسرحى ، لأضاف ذلك الى المسرحية ما تفتقده من صراع درامى ، واضفى عليها فى النهاية مضمونها الاجتماعى . وثمة علاقة رابعة واخيرة لا ادرى لماذا حرص المؤلف « نجيب نجم » على هامشيتها دونما تعميق أو تطوير ، واعنى بها الطالبة « هيام » الضائعة فى البيت بين امها وزوجة ابيها ، والتى جاءت الى المدرسة لتضيع بين المعلم صاحب المدرسة وبين مدرس التربية القومية ، فمثل هذا التناقض الأسرى والتربوى كفيل بأن يضفى على المسرحية عمقا فى المضمون وبعدا فى الدراما ، فضلا عما يكشف عنه من تصدعات فى الأسرة وجراحات فى المجتمع .

واذا خلت المسرحية من الشخصيات المتبلورة والأحداث المتطورة ، ، خلت بالتالى من العمق الدرامى ومن المضمون الاجتماعى فضلا عن المغزى الأخلاقى ، ولم يبق لها الا عنصر الحوار الذى ربما كان افضل ايجابية فى النص المسرحى ، وربما كان الفضل فيه الى تمرس مؤلفه نجيب نجم بكتابة الأغانى والشعر العامى وبرامج الاذاعة والتليفزيون ، وهو التمرس الذى اكسبه التركيز فى الحوار والشاعرية فى الأسلوب وخفة الظل فى صياغة

الجملة المسرحية . على أن تمتع الكاتب بكل هذه المزايا فى احدى كفتى الميزان ، سرعان ما يسلبه منه الممثلون فى الكفــة الأخرى ، فلست اعتقد ان المؤلف من خلال نصه المسرحى مســئول عن كل هذا العدد الضخم من الشــتائم اللفظية والقفشات الاباحيــة والألفاظ الرخيصة والمبتذلة ، فضلا عن الحركات الجنسية التى أســاءت الى العمل اســاءة قصوى ، النص برىء منها بوضوح واضــح .

فاذا تركنا هذا كله وانتقلنا الى الاخراج ، لما وجدنا اخراجا على الاطلاق ، فالمخرج **السيد راضى** اكتفى ((**بعلق**)) النص فوق المسرح ، بلا رؤية فنية ، ولا تصور درامى ، ولا محــاولة لابراز مضمون اجتماعى أو مغزى اخلاقى ، وعلى افتراض ان النص ذاته لا يحتمل شيئا من هذا كله ، فأين فنية المخرج فى الاخراج ؟ لقد خلط بين أسلوبين فى الاخراج لا يجوز الخلط بينهما ، اســلوب الدراما الواقعيــة الاجتماعيــة وأســلوب الكوميديا الغنائيــة الاستعراضية ، ولو أنه اقتصر على أحدهما وبالذات أولهما لكان ذلك أفضل للعمل بكثير ، فالأغــانى والرقصات فضــلا عن قلة عددها من ناحيــة وضعف مستواها من ناحيــة أخرى ، كانت مقحمة على العمل اقحاما وغير متجانسة مع الطقس الفنى العام ، فهما رقصتان ولا زيادة فى بداية العرض ونهايته ، واغنية لا أكثر فى الفصل الثانى من المسرحية ، اما الرقصتان فأى كلام ، بل هما أقرب الى التمرينات البدنيــة منهما الى الرقص الايقــاعى أو التعبيرى ، فضــلا عن الرقص الدرامى الذى يرتبط ارتبــاطا ما بالبناء المعمارى للمسرحية ، ولا أدرى كيف يسمح الفنــان الموهوب **حسن السبكى** لنفســه بالهبوط الى هذا المســتوى . واما الأغنية الاستعراضية فالى جانب ما فيها من افتعال أبعدها عن روح النص المسرحى ، كانت مسجــلة دونما أداء حى فوق

المسرح ، وكانت تكرارا لأسلوب الغنـــاء الأدائى الذى اســتهلكه المخرج **حسن عبد السلام** فى اكثر من مسرحية .

وليس من شك فى أن المخرج يتمتع بحس كوميدى قوى وقدرة واضحة على الاضــحاك ، ولكن ان يحــافظ على الروح الكوميدى شىء ، وأن يقع فى هوة الفارسكة شىء آخر ، فما أكثر المشاهد البالغة الطول ، الحافلة بالتلميحات الجنسية والعبارات المبتذلة ، التى أدت الى الاطالة والاملال والاخلال بالايقاع العام للمسرحية ، من هذه المشاهد مثلا استقبال الناظر والساعى للمعلم صاحب المدرسة ، مقابلة المعلم لابنته تفاحة فى غرفة الناظر ، التحقيق فى « الصفعة » بين تفاحة والناظر وعبد المتجلى افندى .

وقد نضيف الى هذه المشاهد مشهد الفصل حيث تستعرض الطالبات أساليبهن المختلفة فى المشاغبة والشغب ، فعلاوة على ما فيه من اطالة وتكرار اذ يبدأ بمدرس اللغة العربية وينتهى بمدرس التربية القومية وكان يكفى أحدهما لتحقيق الغرض المطلوب فى الكشف عن مدى استهتار المشاغبات ، لا أدرى لماذا لجأ المخرج الى استخدام الذخيرة الحية فى هذا المشهد ، مما أشاع الفزع لا فوق المسرح ولكن فى داخل الصالة وبين الجمهور !

وقد نتغاضى عن الديكور الذى قام بتصميمه **حسن محمود** فبدا فقيرا فى اثاثه ، هزيلا فى تكويناته ، خاليا من الحس الجمالى او التشكيلى ، مما أصاب الاطــار المــادى للعرض كله بأنيميـــا الديكور المسرحى ، وربما كان الاستثناء الوحيد هنـــا هو مشهد الفصل الذى بدا معقـــولا ومقبـــولا الى حـــد ما ولا اقول الى حــد كبير .

واتكلم عن فقر الديكور وافتقاره لانتقل الى الكلام عن المغالاة فى الأجور التى دفعت للممثلين الثــلاثة الكبــار ، والذين لم يتم اختيارهم على أساس ملاءمتهم للادوار ، ولكن على أســاس جذب

أسمائهم للجمهور ! فهذه الأسماء الثلاثة **فريد شوقى ومحمود المليجى وسهير البابلى** ، وزعت على الأدوار ولم توزع عليها الأدوار ، والا ألم يكن **صلاح ذو الفقار** أكثر ملاءمة من **فريد شوقى** لدور المدرس الشاب الذى تقع فى غرامه الطالبات ، وكذلك **محمد رضا** ألم يكن أكثر ملاءمة من **محمود المليجى** فى دور المعلم تاجر الخيش وصاحب المدرسة ، وسهير البابلى هل تتفق شكلا وعمرا مع زميلاتها من الطالبات ؟

ولكنه التفكير التجارى الذى يجمع بين هذين القطبين السينمائيين فى عمل مسرحى واحد ، ويضيف اليهما سهير البابلى بطلة المسرحية الناجحة **((مدرسة المشاغبين))** ، وبصرف النظر عن هذه الاعتبارات جميعا ، ما الذى قدمه هؤلاء الثلاثة الكبار ؟ الواقع انهم لم يقدموا من الفن ما يتناسب مع حجمهم الكبير عند الجمهور ، فالأدوار أصغر من قدراتهم الأكبر على العطاء ، حتى بدا كل منهم وكأنما يقول دوره ولا يؤديه ، وهو يقوله بأى شكل وحسبما تقتضى ظروف الليلة المسرحية ! وكنا ننتظر منهم حفاظا على أقدارهم الكبيرة وتقديرهم الأكبر ، أن يحاسبوا انفسهم على هذه الأدوار قبل ان يحاسبهم الآخرون .

فاذا تركنا صف الكبار وانتقلنا الى الصف الذى يليه ، وكلهم من جيل الشبان ، لاستوقفنا الممثل الصاعد **محمد نجم** الذى كان ألمع بقعة ضوء فى العرض المسرحى ، سواء من خلال التزامه الى حد كبير بحدود دوره ، أو من خلال حضوره الكوميدى القوى والواضح من خلال هذا الدور ، وعرف محمد نجم كيف يجسد شخصية المدرس المقهور الذى لا حول له ولا قوة ، كما عرف كيف يبتكر لنفسه حركاته التعبيرية ولوازمه الكوميدية التى لا تتشابه مع غيره من ممثلى الكوميديا الشبان ، كذلك استطاع الوجه الطالع **محمد فريد** أن يجذب اليه الانتباه ، من خلال اجادته

لدور الساعى المطحون الذى يدمن تعاطى **المخدرات** ، ومهما **يكن** من « **نمطية** » مثل هذا الدور ، الا ان هذا الممثل استطاع أن يخرج به من النمطية الكاريكاتيرية الى الشخصية الكوميـــدية ، بفضل بفضل قدرته الذاتيـــة على التلوين والتعبير . اما **الممثل الشـــاب محمد صبحى** فلم يكن موفقا على الاطلاق فى دور النـــاظر ، كان عصبى الأداء أكثر من اللازم ، حتى هوى به الأداء العصبى فى هوة الكاريكاتيرية ، وكان بلا مغالاة بؤرة الفارســـكة فى العرض كله ، ولو انه تحرر من « المدبولية » فى الأداء الكوميدى ، وبحث لنفسه عن اسلوب ادائى متميز ، لاثرى مسرحنا بعطاء وفير .

تبقى اخيرا الطالبات المشاغبات اللائى لا نكاد نميز فيهن سوى الممثلة المتطورة من دور لآخر **سناء يونس** ، التى وان كانت **قدراتها** التمثيلية اكبر من دورها ، الا انهـــا استطاعت بشكل أو بآخر إن تؤديه باجادة وتجديد ، وان تتفوق على زميلاتهـــا من **الممثلات** الأخـــريات .

ولكن هل تستطيع البقع الصغيرة من الضوء الأبيض ، ان **تغطى** الكثير والكثير جدا من ثقوب هذا العرض ؟ الا تدفعنا مثل هذه المسرحيـــة « عيب يا آنســـة » لأن نصرخ من الأعمـــاق : « **عيب يا مسرح** » **أجل** « **عيب يا مسرح** » ويا من تتمسكون بهذا الجنون العبقرى .. لم لا ترحلون .. وتتركون هذا الفن وتكونون عاقلين كســـائر البشر ؟ ..

الكوسة لا تزرع فى المسرح

((ان مشكلة المسرح تنحصر فى هذا الصمت ، فى ذوبان ثلوجه ، فى العودة الى مصدره .. انه اذا صب النهر فى البحر مات .. واذا جرى مصبه فى اتجاه الدعاية او التجارة .. مرض ، انه ينبغى السير ضد التيار للعودة الى المصــــدر .. الى النبع .. الى الجوهر ، الفن هو تحدى الموت ! ..

هذه العبارة التى قالها المخرج العبقرى الشهير ..**جان لوى بارو** .. هى التى ظلت تطن فى راسى طوال مشاهدتى لهذا ((الشىء **المسرحى**)) المسمى ((**نحن لا نحب الكوسة**)) ، لأن الفن مهما اختلفت مذاهبه وتنوعت اتجاهاته ، لابد فى النهاية أن يستهدف شيئًا واحدا بالذات ، هو ((**تحدى الموت**)) ، اما أن يكون تحديا للحياة .. فهذا مالا يحتمل ولا يطاق !

اما كيف يكون الفن ((**تحديا للموت**)) و ((**احتفالا بالحياة**)) فهذا معناه أن يكون فنا أولا ، وأن يخدم هذا الفن قوى التقــدم والتطور فى المجتمع ، اما أن يكون الفن ((**اى كلام**)) مضــمونه الدعاية ، وهدفه التجارة .. فهذا بعينه هو تحدى الحيــاة ، والاحتفال بالموت !

فهنا مسرحية كما هو واضــح من اســمها ((**نحن لا نحب الكوسة**)) تحاول أن تتصدى لبعض السلبيات التى طفت فوق سطح حياتنا الاجتماعية فى الفترة الأخيرة، والتى تجلت فى مشكلات المواصلات والاسكان والجمعيات الاستهلاكية ، وأغرت بعض ذوى الضمائر الخربة والنفوس الفقيرة بالمتاجرة فى هذه المشكلات ،

وزيادة دخولهم زيادة طفيلية ، تجىء على حساب هموم واشواق الكثرة الكادحة فى هذا المجتمع !

وليس من شك فى أن مثل هذا الموضوع يمكن أن يكون مادة لعمل مسرحى لو انه عولج بعناية ومعاناة ، بعناية من حيث عناصر البناء المسرحى .. تقليديا كان أو غير تقليدى ، ومعاناة من حيث الانفعال الحقيقى بالمشكلات على نحو يجعلها تؤثر تأثيرا فعالا فى وجدان الجمهور !

ولكن شيئا من هذا لم يكن .. لأن الموضوع سقط فنيا وفكريا بين يدى **نبيل بدران** مؤلف هذا « **الشىء المسرحى** » .. سقط فنيا لأنه خلط منذ البداية بين اطار المسرحية الواقعية التقليدية، وما يستلزمه هذا الاطار من تطوير للحدث ، ونمو للشخصية ، **وتسلسل فى الحوار** ، وتتابع فى المشاهد والفصول ، وتصادم فى المصالح والمصائر ، حتى يصل الحدث الى ذروة الصراع الدرامى ، ثم يحدث فى النهاية ما يعـرف بالتنوير ، وبين اطار « **المسرح السياسى** » أو ما يعرف « **بمسرح الصحف الحية** » !

فالمسرحية السياسية ليست هى المسرحية الواقعية التقليدية ذات الاسقاطات السياسية ، بحيث تنزوى هذه الاسقاطات فى الخلفية لتتسرب فى ثنايا الحوار ، ويختلف تأثيرها فى كل ليلة من متفرج الى متفرج ، وقد يصل بعضها ولا يصل البعض الآخـر الى الجمهور ، ولكنها المسرحية التى تبرز المشكلة الاجتماعية أو الاقتصادية فى الامامية الاساسية ، لانها تصبح فى الواقع هى المسرحية !

وهى لا تبرزها كأفكار فى ذهن الكاتب ، ولكن كحقـــائق نصادفها كل يوم فى الحيـــاة العامة ، فهى تختلف عن المسرحيـــة التقليدية فى انها لا تكتب أصلا كمسرحية ، بل تقـدم كتحقيق صحفى أو ريبورتاج ، لا فى قالب سردى كما فى الصحافة اليومية،

ولكنها تصاغ فى قالب مسرحى ، باعتبــارها ((**مسرحة**)) لمشكلات من الأحداث الجارية ، تنطوى على مجموعة من الحقائق والاخبار، تهم اكبر قدر ممكن من الجمهور ، بقصد اثارة الاهتمام اثنــاء العرض المسرحى ، ولهذا سمى هذا اللون من التاليف المسرحى .. بمسرح الصحف الحية ، وهو يختلف عن المسرح التقليـــدى فى انه لا يتناول قصة أساسية واحدة أو محبوكة ، ولا يقدم شخصية أساسية او مجموعة أساسية من الشخصيات ، وانما هو كما وصفه ((**موريس واتسون**)) أحد رواد هذا الاتجـاه ، مسرحة تيارات او موضوعات ثابتة فى الأحداث الجارية ، يتحقق لها قدر من الجدل ، يجعلها تثير الاهتمام ((أثناء العرض)) . أو كما قالت عنه ((**هالى فــلانا جان**)) .. انه ((**التحليل المسرحى لمشـــاكل المجتمــع !**)) .

ولكن هذا ((**الشىء المسرحى**)) الذى كتبه نبيل بدران لم يتجه فى اى من هذين الاتجاهين ، وانما خلط بينهما ، فجاء هذا الخلط على حساب العمل كله ، فالمسرحية تبدأ واقعيـــة تقليدية حيث نلتقى بأسرة عادية من الطبقــة الوسطى المتوســـطة ، هى أسرة ((**محمود المحلاوى**)) الذى يعمل أمينا للمخازن باحدى مؤسسات القطاع العام ، وتعيش معه فى بيته اخته ((**عزيزة**)) خريجة المعهد العالى للفنون المسرحيـــة ، واخوه ((**سمير**)) الطــالب فى كلية الطب ،و ((**فاطمة**)) الشغالة ،هذا فضلا عن زوجته ((**فردوس**)) العريقة الأهل من ناحية ، الوافرة الجمال من ناحيـــة أخرى ، والتى لا تقنع بمستواها المعيشى المتواضع ، فتتطلع الى مستوى طبقى أعلى وأعرض !

وعبثا تحاول أن تدفع زوجها الى تملق مديره العــام ، حتى يغدق عليه العلاوات والترقيات ، ولكنــه يظل يرفض استمساكا بمعانى الكرامة والشرف ، حتى يضطر الى دعوته فى بيتـــه على

العشاء ، ويلبى المدير العام واسمه « **عبد الفتـــاح** » الدعوة ، وباعتباره « زير نســـاء » يعجب بزوجة أمين المخـازن ، فيعرض عليه السفر الى اوروبا بعد حصوله على ترقية وعلاوة حتى يخـلو له البيت ، ولكن محمود المحـــلاوى سرعان ما يشم رائحـــة « الكوسة » فيثور في وجه المدير العام ويطرده من البيت ، رغم تهديد المدير العام بفصله من العمل ، واتهامه بالسرقة ، واحالته الى التحقيق !

وينتهى الفصل الأول ليطالعنا الفصل الثانى فى نفس البيت ونفس الشخصيات ، الزوجة والأخت والأخ ومعهم الشـــغالة ، وقد ضاقت بهم ســـبل العيش ، بعد أن فصل محمود من عمله بلا مكافأة ، واصبحت الأسرة بلا دخل . واخيرا يحصل على عمل باحـدى الجمعيات الاستهلاكية ، فتفرح الزوجـــة على أمل أن تحصل من خلال عمله على كل ما تريده من مواد التموين ، فتبيعها لأهالى الحى ، وتكسب من ورائهـا الربح الوفير . . ولكنه يرفض هذا أيضا ، ويضيف الى تمسكه بمعانى الكرامة والشرف ، معانى الأمانة والاخلاص . وتذهب اليـــه فى الجمعية فيغازلهـا المدير واسمه أيضا « **عبد الفتاح** » ويعدها بكل شيء ، ولكن محمود يبلغ عنه المفتش العام ، الذى سرعان ما تكتشف تواطؤه مع المدير فى احتجاز السلع التموينية ، والاتجار فيها مع القطـــاع الخاص ، وتكون النتيجة فصل محمود المحلاوى من عمله مرة أخرى !

وينتهى الفصل الثانى ليطالعنا الفصل الثالث والأخير بمشهد لا علاقة له بتطور الحدث الرئيسى ، ولا بنمو الشخصية المحورية ، هو مشهد مستشفى الأمراض العقلية الذى لا هدف من ورائه الا اظهار مدى الفساد المتفشى فى هذا المستشفى . صحيح أننا نلتقى بســمير المحـــلاوى وقد تخرج فى كليـــة الطب ، وعين فى هـــذا المستشفى ، وراح على العكس من أخيه محمود يتملق مديره العام

واسمه كذلك « **عبد الفتاح** » ، بل وراح يطبخ معه الكوســـة ، ولكن كيف حدث هذا التطور فى شخصية ســـمير ، وهو الذى طالعنا فى الفصل الأول انسانا لا يحب الكوســـة ، ويرفض دعوة أخيه للمدير العام ، ثم يساعده فى طرده من البيت ؟ !

ثم كيف يحدث له مثل هذا التطور ولا يحدث لأخته الواقعة مثله تحت نفس الظروف ، والتى ترفض اغــراء المنتج السينمائى واسمه كذلك « **عبد الفتاح** » ، بأن تقضى معه ليلة واحدة ويوقع معها عقدا سينمائيا يفتح لها أبواب المال والشهرة ؟ ! وأخيرا كيف يسقط سمير مثل هذا السقوط ، ولا تسقط الزوجــة المستعدة لتقديم أية تنازلات فى سبيل تطلعاتها الطبقية ؟ !

المهم ان هذا المشهد ، مشهد مستشفى الأمراض العقلية شأنه شأن المشهد الثانى من الفصل الثانى مشهد شقة المنتج السينمائى فى لقائه مع عزيزة ، مجرد حشو مسرحى ، لا ينبعــان من جوف الحــدث الدرامى ، ولا يســـاعدان على تطويره ، ولا يؤديان فى النهاية الى التنوير الفنى المطلوب !

والغريب أن المشهد الثانى من الفصل الثالث ينقلنا فجأة الى بيت محمود المحلاوى ، لتطالعنا فاطمة الشـــغالة وقد أصبحت نجمة سينمائية مشهورة ، بعــد أن استجابت هى لاغــراء المنتج السينمائى ، وجاءت تزور هــذه الأسرة . وهو مشهد مقحم هو الآخر على الحــدث الدرامى ، أو لا علاقة له بسياق الأحداث ، والأغرب من هذا كله انه فى خضم هذا المشـــهد الكاريكاتورى ، تتضح الرؤية أمام محمود المحلاوى ، فيكتشف أن تهاونه فى دعوة المدير الــعام عبد الفتـــاح هو السبب فيما حدث ، وأنه ينبغى الا يتهاون فى معاملة أى عبد الفتاح ، حتى ولو كان هو بائع اللبن الذى يجىء صدفة ، ويكتشف محمود أنه يغش اللبن بالمـــاء ، فيطرده من البيت ويبلغ عنه رجال الشرطة .

وتنتهى المسرحية بنوع من الوعظ والارشـــاد ، أن نتعاون جميعا فى القضاء على أى عبد الفتاح ، فى أى مكان .. فى البيت .. فى المخازن .. فى المستشفى .. فى الجمعيات الاستهلاكية !

فاذا تركنـــا هذا الخلط الواضح بين اطار الدراما الواقعية التقليـدية ، وما تخللهـا بلا أى مبرر من ريبورتاجات صحفية ، كانت تصبح جديدة فنيا وفكريا لو أن الكاتب منذ البداية التزم باطار المسرح السياسى أو مسرح الصحف الحيـــة ، مثل لوحة سرقة كابلات التليفونات فى الفصل الأول ، ولوحة طابور الجمعية فى الفصل الثانى ، ولوحة مستشفى الأمراض العقليـــة فى الفصل الثالث ، وانتقلنـــا الى الاخراج لوجدنا أن المخرج الشاب **هانى مطاوع** قد وقع هو الآخر فريسة لهذا الخلط الفاضح ، فالمخرج هنا لم يصدر عن اية رؤية اخراجية واضحـة ، وانما العرض فى مجمـله صـورة مهزوزة لمسرح الريبورتاج الصحفى ، مع تفكك صارخ فى المشاهد وخاصة مشهد مستشفى الأمراض العقليـــة ، ومشهد زيارة فاطمة الشـــغالة أو الممثـلة نانى لبيت الأسرة ، ومشـــهد زيارة عزيزة لشقة المنتج السينمائى ، بالاضـــافة الى اختلال واضح فى الايقاع وخاصة الوصف التليفزيونى لمباراة كرة القدم ، الذى بلغ من الطول ما أدى الى بطء الايقاع ، فضلا عن نهايات الفصول وخاصة نهـاية الفصل الأول الذى لم يكن محكما ولا مقنعا على الاطلاق ، وقد نضيف هنا أيضا الاستخدام الردئ « للبلاك أوت » أو العتمة الكاملة فى تغيير المشاهد ، والتى كانت شديدة البطء ، وبالتالى بالغة الارهاق بالنسبة الى الجمهور !

فاذا ما قادنا الكلام عن الاضـــاءة الى الكـلام عن الديكور ، لأدركنا على الفور مدى قصور **نهى برادة** وتقصيرها فى تصميم هذا الديكور ، فقر واضح فى الخامات ، كما فى مشهد شقة المنتج السينمائى ومشهد الجمعية الاستهلاكية ، ضعف صارخ فى المستويات كما فى

مشهد مستشفى الأمراض العقلية ، ســــذاجة كاملة فى الخطوط والألوان كما فى شقة محمود المحلاوى ، هذا بالاضافة الى التعثر البالغ فى تغيير مشــــاهد الديكور ، عمومـــا لم تكن نهى برادة فى مستواها الفنى الذى عهدناه كثيرا ، كانت دون المستوى بكثير .

واخيرا يجىء الكلام عن فريق الممثلين الذين وفق المخرج فى اختيار أكثرهم ، وخاصة الممثلين الكبيرين **فريد شوقى** و **توفيق الدقن** ، الأول فى دور محمود المحــــلاوى الذى وفق فى تجسيده فوق المسرح ، من خلال حضوره القوى ، وتجــــاوبه الأقوى مع مع الجمهور بالاضافة الى قدرته على الامســـــاك بزمام الدور ، والتعبير عنه من الداخل ، تعبيرا فيه الأسى والمعاناة ، ولا يشوب ما فيه من صدق سوى المبالغة الميلودرامية وخاصـــــة فى نهايات الفصول ، والثانى فى دور عبد الفتاح الذى أداه بروعة وبراعة ، روعة فى اشباع المواقف عبر الكلمات والاشارات والتلميحــــات ، وبراعة فى التنقل من مستوى الى آخر .. من المدير العام ، الى مدير الجمعية ، الى المنتج السينمائى ، الى صاحب المستشفى ، الى بائع اللبن ، كل هذا بانفعال لا أثر فيه للافتعال ، اللهم الا فى الاكثار من التلميحات الجنسية بلا داع والألفــــاظ الخارجــــة بلا ضرورة !

وعلى العكس من هذين الممثلين تجىء « **ليلى طاهر** » فى دور (فردوس) كما لو كانت غير ملائمـــــة لهذا الدور ، فهى فاترة الحضور داخل الدور ، باهتة الانفعال بالمواقف ، غير قادرة على تلوين أدائهـــا التمثيلى ، وصحيح أن الدور لا يخلو من تسطيح ، ولكنها زادته تسطيحا بأدائهــــا الجليدى البـــــارد ، وحضورها الشمعى الأبيض !

أما شباب الموجــة الجديدة وفى طليعتهم **صلاح الســـــعدنى** و **فاطمة مظهر** ، فقد وفقا الى حد كبير ولا أقول الى الحد الأكبر ، كان **صلاح السعدنى** حاضرا بخفة ظله ، قادرا على اشــــاعة جو

المرح أو التخفيف الكوميدى بأسلوبه الحديث فى الأداء ، ولكنه بدأ مستهترا فى الفصل الثالث كله ، متأثرا الى حد كبير بالكوميدى **سعيد صالح** فى كثير من تلميحاته وتعبيراته المميزة . اما **فاطمة مظهر** فكانت أكثر توفيقا فى ادائها لدور عزيزة ، بتلقائية واعية ، وطواعية فى التنقل بين التعبير الكوميدى والتعبير الجاد ، كانت كما القطة فوق سطح صفيح ساخن ، ولا يعيبها سوى عدم توفيقها فى اختيار الأزياء على امتداد فصول العرض المسرحى .

يبقى أخيرا الاسمان الجديدان والواعدان **محمد فريد و محمد متولى** فكلاهما من خلال ما يتمتع به من موهبة فى التعبير ، وما يتميز به من طواعية فى التشكل ، وما يمتاز به من مرونة فى الأداء يبشر بعطاء فنى وفير !

ولكن .. هل تكفى هذه الومضات التمثيلية اللامعة لكى تبرر ميلاد هذا العمل المسرحى ؟ ! ان رائحة الدعاية والتجارة تفوح من هذا العمل ، فاذا كان القائمون عليه حقا لا يحبون الكوسة .. فهل يعلمون أن الكوسة لا تزرع فى المسرح ؟ !

رقم الايداع بدار الكتب – ٢٠٨١ – ٧٧
الترقيم الدولى – ٣ – ٥٨ – ٢٩٦ – ٩٧٧ ISBN